

المهرجان
القومي
السابع
للسينما
المصرية

٢٠٠١

وزارة الثقافة
ميدان
التنمية
الثقافية
EGYPT
MINISTRY OF CULTURE
CULTURAL DEVELOPMENT FUND



صبحى شفيق

الناقد الفنان

كتابات مختارة
إعداد وتقديم : سمير فريد

صبحی شفیق

الناقد الفنان

سمیر فرید

المهرجان القومي السابع
للسينما المصرية



مدير صندوق التنمية الثقافية

صلاح شقوير

رئيس المهرجان	على أبو شادى
مدير المهرجان	إنعام عبد الحليم
الغلاف	د . ناجى شاكر
الإشراف الطباعى	أمال صفوت
مدير المطبوعات	عماد عبد المحسن
سكرتيرا التحرير	باسم أبو دومه
	أحمد بلال

مقدمة

عرفت مصر النقد السينمائي مع العروض الأولى للأفلام الأجنبية عام ١٨٩٦ ثم الأفلام المصرية القصيرة عام ١٩٠٧ والطويلة عام ١٩٢٣ . ولكن نقاد السينما في مصر منذ منتصف العشرينات وحتى منتصف الخمسينات من القرن الماضي كانوا ما بين سينمائيين يمارسون النقد علي هامش عملهم في الإخراج، أو صحفيين يمارسون النقد على هامش عملهم الصحفي .

في منتصف الخمسينات تطور النقد السينمائي في مصر تطوراً كبيراً من خلال مقالات مخرج السينما التسجيلية الرائد سعد نديم والمخرج المسرحي والإناعي كامل يوسف ، وكان كلاهما ينشر مقالاته في جريدة المساء . ومن ناحية أخرى أفرزت ندوة الفيلم المختار التي أسسها يحيى حقى وأدارها عبد الحميد سعيد في نفس الفترة العديد من النقاد الجدد الذين جمعوا بدورهم بين العمل السينمائي والنقد مثل أحمد الحضرى الذى درس التصوير فى لندن وأخرج أكثر من فيلم قصير كهوا، وأحمد راشد، وهاشم النحاس اللذين أصبحا من أهم مخرجى الأفلام التسجيلية ، وفتحى فرج وهو الوحيد من هذا الجيل الذى تفرغ للنقد وإن ظل يكتب السيناريوهات أيضاً، ولم تتح له الفرصة للعمل فى الصحافة المصرية حتى ينظم فى ممارسة النقد .

وينتمى صبحى شفيق المولود فى القاهرة يوم ٥ أكتوبر عام ١٩٣١ إلى جيل الخمسينات من نقاد السينما المصريين وهو مثل أغلب أبناء جيله مارس الإخراج السينمائى ثم التليفزيونى إلى جانب النقد. والواقع أن مصر لم تشهد الناقدا السينمائى المتفرغ تماماً للنقد إلا مع جيل الستينات والأجيال اللاحقة والذين يمثلون المرحلة الثالثة من تاريخ النقد السينمائى المصرى.

يمثل نقد صبحى شفيق نقطة التحول من نقد جيل الخمسينات إلى نقد جيل الستينات والأجيال اللاحقة. فقد كان الوحيد من جيله الذى أتيح له أن ينشر مقالاته النقدية فى الأهرام منذ بداية الستينات ، وبالتالي كان تأثيره أكبر من تأثير الحضرى وراشد والنحاس وفرج الذين نشروا مقالاتهم فى مجلة المجلة وغيرها من المجلات الموجهة إلى النخبة. وقد عرفت النقد السينمائى وأحببت أن أكون ناقداً سينمائياً من خلال قراءة لمقالات صبحى شفيق فى الأهرام وأنا طالب فى المدرسة الثانوية .

شهد عام ١٩٦٨ ظهور جماعة السينما الجديدة التى اشترك فى تأسيسها صبحى شفيق ، وصاغ البيان التأسيسى الأول لها ، وشهد قبل ذلك فى يناير صدور العدد الأول من مجلة المسرح والسينما وكانت أول مجلة للسينما تصدرها وزارة الثقافة فى مصر . كان جزء المسرح برئاسة د. عبد القادر القط وهيئة التحرير من نعمان عاشور ومرسى سعد الدين ود. صفية ربيع وسكرتير التحرير فاروق عبد القادر . وكان جزء السينما برئاسة سعد الدين وهبة وهيئة التحرير من أحمد الحضرى ومصطفى درويش وصبهى شفيق وسكرتير التحرير محفوظ عبد الرحمن .

كانت المجلة تمثل تطوراً كبيراً فى عالم الثقافة السينمائية والنقد السينمائى فى مصر . بل وفى كل العالم العربى . كانت أول مجلة سينمائية عربية تثبت للمقارنة مع أرقى وأهم المجلات العالمية مثل كراسات السينما الفرنسية وغيرها .

ولأول مرة فى اللغة العربية نشرت المجلة الترجمات الكاملة لسيناريوهات أفلام أجنبية هامة كان أولها رجل وامرأة إخراج كلود ليلوش ترجمه يوسف شريف رزق الله ، ومن بينها سيناريو عاشت حياتها إخراج جان لوك جودار ترجمة صبحى شفيق .

توقفت المسرح والسينما فى ديسمبر عام ١٩٦٨ ، ولم يكن قد صدر منها غير ثمانية أعداد . ولكن ثورة جيل الستينات وصلت إلى ذروتها عندما أسس السينمائيون والنقاد الشباب جماعة السينما الجديدة عام ١٩٦٨ . ونظموا مهرجان الإسكندرية لأفلام الشباب عام ١٩٦٩ ، واستطاعوا إقناع وزارة الثقافة بإصدار أول مجلة متخصصة فى السينما ، وهى مجلة السينما التى صدر عددها الأول فى أغسطس ١٩٦٩ . وتوقفت فى نوفمبر ١٩٧٠ بعد إصدار ١٣ عدداً . وكان رئيس تحرير المجلة سعد الدين وهبة وهبة هيئة التحرير أحمد كامل مرسى وأحمد الحضرى وصبوحى شفيق وسمير فريد ويوسف شريف رزق الله وسكرتير التحرير محفوظ عبد الرحمن .

فى هذه المجلة واصل صبحى شفيق دوره الطليعى بنشر الدراسات المتميزة ، كما ترجم سيناريو امرأة متزوجة إخراج جان لوك جودار . وكان له دور كبير فى مهرجان الإسكندرية لأفلام الشباب ، وفى تأسيس جماعة السينما الجديدة كما سبق أن ذكرنا ، ثم بعد ذلك فى تأسيس جمعية نقاد السينما عام ١٩٧٢ قبل أن يسافر إلى فرنسا ويعيش فى باريس أكثر من ١٥ سنة . ولكنه طوال هذه الفترة لم ينقطع عن المساهمة فى تطوير النقد السينمائى فى مصر ، وفى تطور السينما بقلمه ككاتب أو كاميرته كمخرج . وكان أول من تنبه للدور الذى يمكن أن يقوم به التلفزيون فى نشر الثقافة السينمائية .

أخرج صبحى شفيق فيلمه الأول عام ١٩٦٩ ، وهو الفيلم التسجيلى القصير الإيقاع . وأخرج عام ١٩٧٢ أول أفلامه الطويلة التلاقى ، وكان التلاقى من بين أربعة أفلام صورت عام ١٩٧٢ عشية حرب أكتوبر ١٩٧٣ ، وقدر لها أن تكون موضوع أكبر المعارك مع الرقابة فى مصر فى السبعينات . أما

الأفلام الثلاثة الأخرى فهي العصفور إخراج يوسف شاهين ، و زائر الفجر إخراج ممدوح شكرى ، وجنون الشباب إخراج خليل شوقي .

منعت هذه الأفلام الأربعة من العرض لفترات تتراوح ما بين عامين وثمانية أعوام ، وعرضت علي الجمهور بعد الحذف منها . فقد عرض العصفور عام ١٩٧٤ ، وزائر الفجر ١٩٧٥ ، والنالقي عام ١٩٧٧ وجنون الشباب عام ١٩٨٠ .

وكانت مشكلة فيلم صبحى شفيق أنه عبر عن الفساد والانحراف فى أجهزة الدولة ، وعن رغبة الشعب فى الإصلاح والتغيير .

ولكنى عندما اخترت عنوان هذا الكتاب صبحى شفيق الناقد الفنان لم أقصد أنه يجمع بين ممارسة النقد والإبداع الفنى ، وإنما لأن نقده للأفلام ودراساته عن السينما ، بل ومقالاته المترجمة والسيناريوهات التى ترجمها كلها تعبر عن شخصية إنسان مبدع لا يمسك بالقلم ليكتب أو يترجم أو بالكاميرا ليخرج إلا للتعبير عن ذاته علي نحو فنى خالص . فهو لا يمارس أى عمل إلا بدوافع داخلية ، ولذلك تتسجم كتاباته ومترجماته فى وحدة عميقة ، ويربط بينها الدفاع عن سينما المؤلف ، وهو الاتجاه الذى كان أول من عبّر عنه فى النقد السينمائى المصرى ، والذى أصبح بعد ذلك من الاتجاهات الأساسية فى نقد جيل الستينات والأجيال اللاحقة ، وهذا ما حاولت إيضاحه عند إعداد هذا الكتاب تحية إلي أساذ تعلمت منه كما تعلم غيرى ، ولعله يقبل هذه التحية فى عيد ميلاده السبعين .

مدخل حوار مع صبحي شفيق

إجابات صبحي شفيق على أسئلة وجهتها إليه نادبة خليفة عام ٢٠٠١
وأعدتها للنشر محرر الكتاب.

الطفولة

فى مرحلة الروضة درست فى مدرسة فرنسية تديرها الراهبات .. ومن بين مواد الدراسة كانت هناك مادة تسمى الأشغال اليدوية، ومن خلال دراستى لهذه المادة تعلمت صنع الأشكال، واكتشفت حبى للنحت.

كنا نسكن فى حى روض الفرج ، وهو حى المسارح الشعبية فى فترة ما بين الحربين . ومع جدتى وهى من أصل تركى بولندى كنت أنهب إالى عروض على الكسار وعروض حسين ونعمات المليجى التى تجمع بين الدراما والغناء والكوميديا .. ومن شدة ولعى بالمسرح قمت بتكوين فرقة مسرحية من أطفال الأسرة وأطفال الجيران .. وكنت المؤلف والمخرج فى نفس الوقت .. وفى مدرسة الأحمدية بطلطاً بدأت أولف الأغانى والأناشيد وأخرج مسرحيات آخر السنة .

التلميذ العنيد

منذ السنة الأولى فى المدرسة وأنا أسأل .. وقد سألت يوماً المدرس عن معنى عبارة فى القرآن الكريم فضربنى .. ولكنى كنت عنيداً وربما ما زلت .. تفوقت فى الرسم ، وفزت بجوائز علي مستوى مدارس الغربية كلها .. وفى المدرسة الثانوية فى طلطا درست لمدة سنة واحدة، ولكنى تعرفت فى هذه السنة علي واحد من أصدقاء العمر، وهو المرحوم الناقد الأديب الكبير عبد المحسن طه بدر .. انتقلت إالى القاهرة مع انتقال والدى إليها، وهو أصلاً قاهرى.

رشدى كامل

بدأت أقرأ مجموعة مجلتى والتى كان يصدرها أحمد الصاوى محمد .. ومن هذه المجلة لفت انتباهى مسرحيات توفيق الحكيم الأولى، ثم مقالات أحمد بدر خان عن السينما، وهى التى أصدرها فى كتابه السينما عام ١٩٣٦ . تعلمت الكثير من مجموعة مجلتى ومن مجموعة مجلة الرسالة التى كان يصدرها أحمد حسن الزيات .. ثم بعد ذلك من مجلة الكاتب المصرى التى كان يرأس تحريرها طه حسين .. وبدأت أبعث بمقالات إلى المجلات وأنا طالب فى المدرسة الثانوية .. وفى مجلة الكاتب المصرى التقيت مع رشدى كامل وهو من أوائل النقاد السينمائيين الذين كتبوا علي أسس علمية، وعرفنى بخاله المفكر الكبير سلامة موسى، والذى تأثرت به كثيراً.

السينما الفرنسية

كنت فى شارع عماد الدين عندما رأيت ملصق فيلم فرنسى علي واجهة سينما بيجال .. أذكر أنه كان من أفلام رينيه كليمو .. ولقد لفت نظرى البناء السيمفونى للفيلم والإيقاع وتشكيل الكادرات وأداء الممثل، وكانت دور العرض هى المدرسة التى تعلمت فيها السينما .. وفى المرحلة الثانوية كان حصادى الإنسانى اثنين من أخلص الأصدقاء ، وهما الموسيقار بليغ حمدى والكاتب عبد الملك خليل مراسل الأهرام فى موسكو الآن . كان يربطنا هدف مشترك وهو إيصال التراث الشعبى إلى أعلى مستوى من التعبير .. لاحظنا الانشطار بين الثقافة الرسمية وبين الثقافة الشعبية .. وأردنا أن نردم هذه الهوة .

أصدقاء العمر

فى المرحلة الجامعية خرجت بأصدقاء رحلة العمر .. بهاء طاهر ومصطفى أبوالنصر ورجاء النقاش ونور الدين مصطفى وفاروق شوشة وسليمان فياض وأبو المعاطى أبو النجا وسيد جاد وفاروق منيب .. وكلهم من نوع الصديق الأصيل .

وقد مررت بأزمات ومحن كثيرة أثناء هذه المرحلة وكان هؤلاء الأصدقاء أكثر من أهل .. لقد وقفوا إلي جانبي وساعدوني كثيراً علي اجتياز أزماتي .. وخارج الجامعة تكوّنت صداقات أخرى مع زكريا الحجاوى وبكر الشرقاوى وطاهر بن الحكيم وطوغان وزهدى .. وفى ندوة العقاد تعرفت علي أنيس منصور ووجدته مولعاً مطلقاً بالوجودية وهو صاحب الفضل فى نشر أولي مقالاتي فى الخمسينات .

معهد السينما

حتى نهاية صيف ١٩٥٩ كان نشاطى قاصراً علي ترجمة مسرحيات عالمية إلي اللغة العربية . وقد نشرت هذه المسرحيات ، وكلها من المسرح الطليعى فى أوروبا فى مجلة الشهر التى كان يصدرها سعد الدين وهبة .. كما أذيع بعضها فى البرنامج الثانى فى الراديو .. وفى يوم ما زارنى مصطفى أبو النصر .. وقال لى إن ثروت عكاشة يريد أن يراك لأنه فى سبيله إلي إنشاء معهد أكاديمى للسينما علي غرار معهد إيديك المشهور فى باريس .. وعينت مشرفاً فنياً فى المعهد قبل افتتاحه .. ومازلت أذكر واقعة تعبر عن سلوكيات رواد السينما .. فقد طلب ثروت عكاشة من أحمد بدرخان أن يكون أول عميد للمعهد ، ولكن بدرخان توسل إلي عكاشة حتي يختار محمد كريم بدلاً منه .. قال بدرخان : إن كريم أفني عمره فى سبيل السينما وهو رائد السينما وكذلك وهو الأحق منه بعمادة المعهد ..

السينما والتلفزيون

مقالاتي في الأهرام عن السينما والتلفزيون في بداية الستينات كانت مرحلة مهمة في حياتي .. لم أكن أنا المرشح لأكون الناقد السينمائي لجريدة الأهرام وإنما مصطفى درويش .. وكان المسدول عن الصفحة لطفى الخولى ، وهو أخ عزيز لا انسي أفضاله التى لا تحصى .. وذات يوم جاءنى محمد البخارى وصحبنى إلي بيت مصطفى وكان صديقاً لكلينا .. وهناك تعرفت علي مصطفى درويش لأول مرة ، ووجدته فناناً رقيقاً مثقفاً لديه مكتبة كبيرة تتضمن أحدث ما صدر عن السينما بالإنجليزية والفرنسية ، وفي نهاية اللقاء طلب منى مصطفى أن أذهب لمقابلة لطفى الخولى وأبدأ عملي فى الأهرام .. ووجدتها فرصة نادرة كى أعبئ الطاقات لصنع سينما مصرية جديدة .. وأن يتم ذلك بالتعاون بين معهد السينما وبين التلفزيون الذى افتتح عام ١٩٦٠ .. وجدت أن التلفزيون يخاطب قطاعات واسعة .. وخاصة فى القرى التى تعاني من الأمية .. وحرصت علي دفع شباب التلفزيون فى ذلك الوقت مثل علوية زكى ونور الدمرداش ووجيه الشناوى ومحمد عبد السلام وإبراهيم الشقنقى ومصطفى بركات وغيرهم .. فى التلفزيون أخرج خليل شوقي فيلمه القصير دنيا ولعله أول فيلم مصرى يمكن نطلق عليه صفة طليعى .

السينما الجديدة

كان عام ١٩٦٨ نقطة تحول كبرى .. كانت الدولة قد انشأت القطاع العام عام ١٩٦٢ ، ومع ذلك فقد خضع للسوق .. أو بالأحرى كان الصراع عنيفاً بين أفلام القطاع العام التى تحاول التمرد علي

مقاييس السوق وبين صناع أفلام السوق .. ووصل الصراع إلي ذروته عام ١٩٦٨ .. وكنت في ذلك الوقت الناقد السينمائي لصحيفة الأخبار ففكرت في تنظيم حملة صحفية ضد الإرهاب الذي كان يمارسه صناع أفلام السوق ضد شباب السينما المصرية الذين لا يجدون أى فرصة للتعبير عن ذواتهم .. وكانوا بالمئات من خريجي المعهد وغير المعهد من المعاهد والكليات .. وكتبت بياناً من أربع صفحات ودعوت الشباب إلي مؤتمر في مركز الصور المرئية (مركز الثقافة السينمائية حالياً) في شارع شريف .

كان البيان يرسم خطة وفق ظروفنا واحتياجاتنا وبينه الدولة بأن تحل مشكلة شباب السينما .. وأنهى المؤتمر إلي إصدار بيان قمت بصياغته مع فتحى فرج ورأفت الميهي وفؤاد التهامي .. وقررنا إقامة اتحاد أو نقابة فلم توافق الدولة .. ولم يبق أمامنا سوى حل واحد، وهو تكوين جمعية تابعة لوزارة الشؤون الاجتماعية .. وتكونت جماعة السينما الجديدة .

سينماتيك

افتتح التلفزيون عام ١٩٦٠ ، وكان من المنطقي أن يلجأ إلي من يقومون بنشر الثقافة السينمائية مثلى ، وكانت أولي مساهماتي التلفزيونية برنامج المجلة الفنية الذى كان يخرج به رضا الشافعى . كنت أعد فقرة السينما وأقدمها بالاشتراك مع المذيعة سلوي حجازى .. كان يربطنى بسلوي الثقافة الفرنسية المشتركة لكليتا .. وقد حزنت لوفاتها حزناً مازال يملأ نفسى حتي الآن .. امتنعت عن العمل فى التلفزيون فترة .. وذات يوم جاءنى محفوظ عمر ، وطلب منى إعداد برنامج يقدم مدارس السينما الحديثة كالموجة الجديدة والسينما الحرة ، وبالفعل قدمت برنامج (سينماتيك) واخترت لتقديمه ناهد جبر وهى من تلاميذى مثل محفوظ عمر ..

البرنامج الآخر الذى قدمته فى التلفزيون كان بعنوان (من أرشيف السينما) من إخراج أسامة خورشيد .. وقد اخترت لتقديمه سلمي الشماخ وفريدة الزمر .. كنا ثلاثتنا نختار فيلماً له صلة بحياة الناس وننزل إلي الشارع وفى النوادى والمقاهى نسأل الناس رأيهم فى الفيلم وهل عبّر فعلاً عنهم .
لقد طالبت دائماً بالاحتفاظ بالبرامج فى أرشيف التلفزيون .. ولا أدري هل من الممكن العثور علي برنامج (سينماتيك) أو برنامج (من أرشيف الناس) الآن ؟!

وإلي جانب برامج السينما التى كنت أعدها قدمت من إعدادى وإخراجى برنامج (مصر فى عيون العالم) لإحاطة المتفرج بما ينشر عن مصر فى العالم ، والتعرف علي المفكرين والفنانين الذين يزورون مصر .. كانت كل حلقة من البرنامج وثيقة مهمة فى تقديري .. كانت الحلقة أقرب إلي فيلم تسجيلي .

التلاقى

أتذكر الحكم علي فيلم التلاقى أول أفلامى الطويلة للنقاد .. ولكنى أود أن أذكر هنا أننى فى كتابتى لسيناريو هذا الفيلم كسرت قاعدة السرد الأرسطية .. فالموقف هو البطل .. اخترت سهير المرشدى ومديحة كامل ولهما وزنهما .. وممثل قدير هو محمود مرسى ، وشاب كان يمثل لأول مرة من خريجى المعهد وهو أحمد خليل الذى أصبح الآن من نجوم المسلسلات التلفزيونية ، وشابة من معهد الفنون المسرحية هى الفنانة راوية سعيد ، وشاب هو الآن من نجوم المسرح القومى وهو حمزة الشيمى .. دفع هذه العناصر لتأخذ مكانها علي الشاشة هو مكسبى الكبير لأنهم مكسب للسينما المصرية التى كرّست عمرى لتكون سينما المصريين، وبِلغة تخاطب كل شعوب العالم .

فرنسا

ذهبت إلي فرنسا في بداية السبعينات وعشت في باريس أكثر من ١٥ سنة .. وهناك نشرت في العديد من الصحف الفرنسية عن السينما المصرية وعن الثقافة المصرية ، كما أرسلت مقالات وحوارات من باريس نشرت في الصحافة المصرية .. وفي باريس التقيت مع العديد من السينمائيين والمفكرين الفرنسيين ، كما عاينت زملائي من المصريين عندما كانوا يأتون إلي باريس أو إلي مهرجان ناننت مثلاً لعرض افلامهم .. أذكر أن محمد فاضل كان يعرض (حب في الزنزانة) في مهرجان ناننت، فقامت بتقديم الفيلم وتعريف الجمهور بدور محمد فاضل كمخرج سينما وتليفزيون وكذلك التعريف بزوجه الفنانة فردوس عبد الحميد .. وقد نالت فردوس إعجاب الكثيرين من الفرنسيين ، وعرض عليها التمثيل في فيلم فرنسي ، ولكنها لم توافق .

العودة إلى مصر

عدت إلي مصر ، ونشرت بعض من أبحاثي عن الموسيقى المصرية القديمة في جريدة (أخبار الأدب) وأقوم بالتدريس في أقسام وكليات الجامعات .. لقد كرست السنوات الماضية لإعداد مخرجين ومصورين وكتاب سيناريو يتسلحون بأعلي ما وصلت إليه تكنولوجيا الصورة في العالم .

إنني الآن أحاول الإجابة علي السؤال الذي قضيت ٥٠ سنة من عمري أبحث عن إجابته .. هل الغناء والرقص والفرجة المسرحية تمثل بعداً من أبعاد الشخصية المصرية التي ورثناها عن أسلافنا .. الإجابة طويلة وصعبة .. ولكنها تمثل الأرضية الضرورية لدراسة علاقة المتفرج بفنون العرض ، وتقودنا إلي السينما المصرية .

المصريون القدماء عرفوا فكرة السينما ، وكانوا أول من عرفوها .. لو تأملنا الرسوم المحفورة علي جدران المعابد سنري أنها تتخذ شكل الرسوم المتحركة ، فهي تعبر عن توالى الإيقاعات عن طريق رسوم متوالية نري فيها تباعد وإقتراب أقدام الراقصين .. كما أن الراقصة ترقص وهي ممسكة بآلة موسيقية ، وبعض ما تغنيه من قصائد مدون علي نفس الجدران ، أليس هذا هو المسرح الأوبرالى ، أو ما نسميه الآن بالمسرح الشامل .

ثم أليست اللغة المصرية القديمة (الهيروغليفية) ، أساسها استخلاص الفكرة المجردة من المحسوس ؟. أليس هذا جوهر اللغة السينمائية .. لقد انتبه ايزنشين إلي هذه النقطة ، وتعمق فيها حتي وصل إلي أول نظرية للمونتاج السينمائي .. لكن فى عصر ايزنشتين كانت السينما فى أول أطوارها .. عبوة الكاميرا كانت ثلاثين متراً ، ومن هنا كان علي المخرج أن يقطع مشاهدة حسب هذا الطول .. الآن الكاميرا تتحرك فى كل حيز المنظور البصرى والعبوة تصعد إلي ٦٠٠ متر .. أى يمكننا أن نقدم مشهداً كاملاً فيه كل عناصر الإيقاع الموسيقى ، وتتوفر به كل مقومات التناغم اللونى ، وذلك فى لقطة واحدة .

لقد قضيت حياتى أحوال الإجابة علي هذه الأسئلة .. بعض الإجابات كانت نظرية .. وبعضها كان تطبيقياً .. ولكن لا تزال الأسئلة كثيرة .. والإجابات مفتوحة .. حياة أى منا ليست حياة الأشخاص ، وإنما هى جزء لا يتجزأ من جهودنا مجتمعة لاستعادة هويتنا الثقافية .. لا يجب أن نستسلم لنهويش أشباه المفكرين عن العولمة وما شابه ذلك .. العولمة لا وجود لها إلا هنا .. فى هويتنا الثقافية .

الفصل الأول

١٧ نقد أفلام مصرية

دنيا

من موضوع بسيط استطاع المخرج خليل شوقي أن يخلق عملاً معاصراً. لكن ما الذي نعيه بكلمة معاصر؟. إننا نعى بذلك تخطى سطح العلاقات الإنسانية وتحليلها، درامياً، من خلال نظرة إنسان القرن العشرين. والنظرة المعاصرة لا تجعل للناس خصائص ثابتة، ولهذا لا نديهم ولا تتحمس لهم، ولكنها تكشف عن طريقة وجودهم. فالإنسان هنا ليس نتاج بيئة فقط، ولكنه فاعلية. فكلما حاولت الظروف، أن تغيره، كلما حاول أن يكشف نفسه مرة أخرى خلال ما يطرأ عليه، فيصل إلي الوعي بذاته، ومن جديد يتجه إلي مجال حياته فيعمل علي تغييره. وهي حركة لا نهائية. وما يهمننا في الدراما هو كيف تتم هذه العملية، كيف يتحرك الإنسان في مجاله، وما هو التفسير الموضوعي لهذا المجال؟. ولهذا فمن الخطأ أن نجعل للفنون قواعد عامة (كما تعلمنا كتب النقد المدرسية) بل الطريق السليم هو أن يكشف كل فنان منهجاً يستمد من تطورات المفاهيم المعاصرة للعالم، ويستخرج منه أسساً جمالية (اسطاطيقاً) تساعد علي حل مشكلات الشكل الفني وإذا كانت الناس تتراح عادة للفنون التي

تقدم لها الحياة كما نعرفها ، فما ذلك إلا لإقناع أنفسهم بأن هذه هي الحياة وهذا هو نصيبنا . وتلك الفنون التي تعمل علي رصف العلاقات الجديدة في خط مستقيم تحصر الإنسان في معارفه المتخلفة وتعزله عن حركة الحياة الكبيرة . أما الفنون التي تكسر القواعد ، لا لتصبح فرضوية بل لتجعل منهجها حلاً لمشكلات الشكل وهي وحدها التي تربطنا بالند . إنها فنون طليعية . والإبداع الفني فيها تجريب مستمر . وفي هذا الفيلم القصير ، حطم السيناريست فتحى غانم الخط الدرامى التقليدى ، فلا تطوير لبطل ، وإنما نحن أمام مشكلة طبيب حالم (صلاح قابيل) تشده الأم إليها كما لو كان طفلاً ولهذا يتردد فى الزواج بدنيا (ليلى طاهر) التي تحبه ، ودائماً يردد لنفسه : أعمل إيه . وعلي كوبرى الجامعة يلتقى الحبيبان ليلاً ، ودائماً يفترقان بلا قرار قاطع ، حتي يجئ يوم تضيق دنيا بسلوكه .

وهذا هو مفتاح الموقف الدرامى . ولكى يجسده خليل شوقى ، حطم بدوره التسلسل التقليدى لبناء الفيلم ، فجعل الأحداث تدور علي الكوبرى الحقيقى ، وربط العاشقين بالناس فعلاً ، فأبنا رجال البوليس ليلاً والكناسين والعاهرات وكل وحدات المكان الطبيعية . ثم استخدم الديكوباج استخداماً تعبيرياً ، فكل لقطة تتكلم : عندما يريد أن يشعرنا بعمق الحب بين قابيل وليلى طاهر ، يصورهما من أعلي كنقطة ارتكاز علي الكوبرى ، ثم تتبعها الشاربو من لقطة نصف مجموعة متدرجة إلي لقطات قريبة ، حتي تتركز الكاميرا علي يده وهو يضغط بحنان علي يد دنيا ، ثم تكبر دنيا وهي تبادل الحنان ، كل هذا دون حوار ، فإذا ما عمق المخرج أحاسيس الشخصيتين ، نطق الشاب بكلمة : دنيا . وعلي هذا فالحوار يجئ بعد حركة تصاعدية من الكاميرا ليفتح الموقف . وبعد تحليل علاقة الشابين ، ينتقل إلي قطاع الكناسين ، فنجد بينهم فرج الكناس الدرويش الذى يجلس أمام الجامع فيأتيه الرزق من النذور ، بينما الكناسون يعملون . أن التناقض بين من يتوكل (فرج) وبين الكناسين العاملين ، يصبح كونتروبيت للتناقض بين الطبيب وحبيبته . والحركة الأولى تسير بمفردها ، وكذلك الثانية ، ثم فى الحركة الثالثة تتداخل العلاقات

فالكناس يقول أن زميله ما عدش فى قلبه حنية، لحظة أن تهجر دنيا حبيبها، فإذا بنا نجد أن الكل يعيش فى دنيا واحدة، وأن من علي الكوبرى، مثل من يتجولون عليه عابرين.

وهكذا يبرز الفيلم ازدواجية الواقع ويعطينا رؤية تركيبية، بعد أن حلل الجزئيات بتفسير كل شئ بالكاميرا، فالعاهرة التى يلفظها المجتمع نراها فى لقطة تحتية، مجرد ساقين يدفع إليهما الكناسون بالقمامة. ولا يمتص المخرج فاعليتنا بتقديم الحلول أو بتفسيرها عن طريق الحوار، فالمعانى تولدها نحن من عملية الإقصاء البصرى. هذه بداية وصولنا إلى مستوى الفنون الأوربية عام ١٩٦٣ .

الأهرام

١٩٦٣-٩-١١

بدون كلام

سجل الموسم السينمائي ظاهرة في غاية الأهمية، تتمثل في بروز جيل جديد من المخرجين، بعضهم كانت له تجارب في ميدان الفيلم القصير، بنوعية التسجيلي والدرامي. مثل خليل شوقي، وبعضهم يواجه عملية الإخراج لأول مرة بعد فترة دراسة مضنية مثل أحمد فاروق الذي قدم لنا الرجال لا يتزوجون الجميلات وجلال الشرقاوى الذي يعرض له حالياً فيلمه الأول أرملة وثلاث بنات.

وهذه الظاهرة تدل على أن لدينا احتياطي بشري قابلاً للاتساع يمكن الاعتماد عليه في وضع تخطيط جديد للسينما يقوم على أحداث ثورة في أسلوب التنفيذ وفي اختيار موضوعات تلائم تطورنا الاجتماعي، وفي وضع نواة سينما جديدة.

ولا أدري لماذا أحب أن أبدأ في تحديد معالم هذه الظاهرة بهذا الفيلم السينمائي القصير (٣٠ دقيقة) الذي يدخل به المخرج شفيق شامية عالم الإخراج السينمائي لأول مرة.

وربما يرجع ذلك إلي أن شفيق قد قدم لنا النتيجة التالية لعمليات التجريب التي نطالب بها في وقت نركز فيه على ضرورة إفساح الفرصة للتجريب.

غير أن شفيق شامية قد وفر علي السينما الجديدة فرصة التجارب وعندما عهدت إليه إدارة الأفلام السينمائية بالتليفزيون بأن يخرج هذا الموضوع الذي ألفه وكتب له السيناريو إيهاب الأزهرى، رأيانه يتخطي توقعاتنا ويقدم لنا سياقاً لا أثر فيه للصنعة بل لا أبالغ إذا قلت أنني حاولت أن أنصيد أسلوب الإخراج فى أثناء العرض وأن أتلمس عدد اللقطات الفذة مثلاً فإذا الموضوع وحده هو الذى يفرض علينا نفسه، لدرجة أن المشاهد لا يكاد يشعر بأى عملية تقطيع خلف ما يراه .

وهذا ما يعطى أسلوب مخرجنا الجديد قيمته الأساسية فنحن لا نطالب بالتجارب الجديدة وبتمثل المحاولات الثورية فى الإخراج إلا لكي نخلق أرضية تتفاعل فيها كافة عناصر السينما الخالصة، من قدرة علي التكون ومن حس بالإيقاع ومن وعى بالتساوق بينها وبين السياق الدرامى . لكن بعد مرحلة التفاعل هذه، وهى ضرورية تماماً لأى سينما تهدف إلي الثورة علي الأسلوب التقليدى، وغالباً ما يكون أسلوباً حرفياً لا يدخل فيه عمل العقل الذى يربط عناصر الفن، بعد هذه المرحلة، نجى مرحلة يكون فيها السينمائيون الجدد قد تمرسوا علي لغة الفيلم، بحيث لا تفتنهم عملية التجديد فى الشكل، وإنما ينطفيئ الشكل ويمحى خلف المضمون. وهنا نصل إلي وحدة الشكل والمضمون، أى الفن الذى لا يجهد متذوقه بأسلوبه وإنما يخاطبه مباشرة .

ويبدو أن كل شئ فى بدون كلام يشير إلي الوصول إلي هذه المرحلة، فنحن هنا أمام موضوع منتزع من صميم واقعنا المصرى: أننا أمام شاب أنهى تعليمه الجامعى وراح يبحث عن عمل فى الفترة السابقة علي فتح باب التعيين لكل الخريجين، فإذا هو يصطدم بالشعار القديم لا توجد وظائف خالية .

ولقد اختار إيهاب الأزهرى من حياة هذا الشاب يوماً واحداً. كيف يمكنه أن يخلق من هذا اليوم الواحد دراما كاملة؟. هنا نحن نتتبعه من الصباح إلي المساء، نراه وقد استيقظ وهو خائف من مباغثة

صاحبة البيت له تطالبه بإيجار حجرته الحفيرة، ويعيش مع إحساس بالمرارة وهو يضع ورقة في حذاءه المثقوب، ثم وهو يهبط السلم كاللص، خوفاً من وجود صاحبة البيت أيضاً. وبعد ذلك نلمس مقدار الحرمان الذى يعيش فيه علي مراحل متتابعة: أولاً عندما يقف أمام بائع الفول فلا يجد معه سوي قرش واحد، ويعدئذ عندما يصعد الترام متبرماً فى طريقه إلي شركة لعلها تمنحه وظيفة، فإذا بفئاة تلتحق به، فينظر إليها متبرماً، لكنها تظل تبسم له، وهنا يغور فى كيانه كل شعوره بالجوع، الجوع البدنى والجوع الجسدى، وتتساقط كل الأقنعة الاجتماعية، فلا يملك سوي الالتصاق بها. وتبدأ المرحلة الثالثة عندما يتأمل الشاب مانيكان فى واجهة محل عمر افندى يرتدى بدلة أنيقة، فيظل يحملق فيه، فإذا بنا نشهد الرؤية الداخلية التى تتحرك فى وجدان الشاب، فيها هو يحلم بأنه قد اشترى البدلة وذهب إلي مرقص وعلي أنغام الموسيقى راح يرقص مع شابة، كأى شاب يعطيه مجتمعه حقوقه المشروعة.

ثم تتحقق المعجزة. لقد وقع كيس نقود إحدى السيدات اللاتى كن بمحل عمر افندى، وفى نفس اللحظة التى يهم فيها الشاب برد النقود، تكون السيدة قد ركبت سيارتها واختفت. ماذا يحدث لو أخذ النقود وحقق أحلامه؟ ها هو يشتري نفس البدلة، وأمام بائع سجاير يغازل فئاة، أنه يخرج محفظته ويربها بالنقود، فتبسم، ولا يفتن هو إلي وجود بلطجى يتبعها: يتبعه عندما ذهبت هذه الفئاة إلي آخر مدرب، وذهب الشاب يجرب حظه فى ملهى ليلى، وفى الملهى يعمل البلطجى علي أن يهين فرصة لقاء بين الشاب وبين راقصة. وكما يحدث مع شاب غشيم ويلطجى يحمى راقصة، ينشب صراع بين الجميع بهدف الحصول علي الكيس، غير أن الشاب ينجح فى الإفلات بالنقود، ثم يرد ما تبقي لصاحبها، ويقنع بالعودة إلي حجرته الحفيرة. إلا أننا نكون فى الفجر: وفى الفجر تظهر صحف الصباح حاملة عنوان وظائف لجميع الخريجين.

ومع أن إيهاب الأزهرى قد لجأ إلى عنصر المصادفة التقليدى (كيس النقود) لخلق نوع من التسلسل الدرامى، إلا أن دراسة الشاب للمشكلة التى ينبئ عنها هذا الواقع يؤكد أن فى وسعنا أن نستمد موضوعات لا نهاية لها من المشكلات التى نتعرض لها فى حياتنا اليومية. وهو رد بليغ علي أصحاب رأى القائل: هناك أزمة سيناريو. كما أن أسلوب شفيق شامية فى معالجة الموضوع، يكشف عن أن فى وسعه أن يخاطب، بلغة السينما الجديدة، جمهوراً كبيراً.

وهناك ملاحظة أخيرة، هى ضرورة التنوع فى الإيقاع. فالمخرج يعطينا إيقاعاً واحداً من أول الفيلم إلى آخره، بينما كان فى وسعه بالتقطيع، وبالانتقال من التصوير السريع إلى البطئ، أن يخلق جواً درامياً داخلياً من واقع الصورة وحدها.

الأهرام

١٩٦٥-٦-١٠

ثلاث قصص

للوهلة الأولى انتابني إحساس بأنني سأشهد فيلماً طليعياً، يرتكز علي رؤية معينة للواقع، وتتسابق عناصره الإيقاعية والتشكيلية لتعميق هذه الرؤية. مجرد انطباع أول.. فعنوان ثلاث قصص عندما يعطي لعمل من أعمال شبان نتوقع أن تبدأ الدورة في لغة السينما وفي مفهوم الفيلم من جانبهم، أقول هذا العنوان لا يمكن أبداً أن يوجي بأي نزعة إحصائية أو حسابية بل علي العكس تماماً أنه يشير إلي ان ثمة مشروعاً فنياً يقوم أساساً علي فضفضة قطاع من الواقع اليومي، يبدو عادياً في نظر الجميع، إلا أنه، هنا، وأمام عدسة مخرجين شبان، يحول إلي وجود إنساني كامل.

أو، علي الأقل، هذا هو الإحساس الذي سيطر علي وأنا أتهيأ لرؤية الفيلم. ولكن: ما هي علي وجه التحديد، العوامل التي تفاعلت لخلق هذا الانطباع؟ أولها، بلا أدني شك، هو وجود اسم المخرجين الشابين إبراهيم الصحن ومحمد نبيه، فاسم كل واحد منهما يكتب علي الأفيش لأول مرة، يكتب بعد تجارب عديدة، وواعدة، وثورية في بعض الأحيان، خاضها الاثنان في مجال العمل التليفزيوني خلال

ست سنوات، يضاف إليها تجربة أولي (وربما أكثر) في الإخراج السينمائي بمعناه الكامل، ففي العام قبل الماضي، أخرج الصحن فيلماً سينمائياً قصيراً بعنوان حلم فنان، كشف فيه عن روح طليعية وعن إمكانات خلق نوع في سينمائي نادر عندنا هو السيني باليه، أو البالية السينمائي، لكنه لم يهدف من وراء ذلك العمل سوى دخول مهرجان التليفزيون لعام ١٩٦٦، ولهذا لم يعرض فيلمه علي الشاشة الكبيرة. وبالمثل، أخرج نبيه فيلماً سينمائياً بعنوان الزيارة، لنفس المناسبة وفي نفس الوقت، ووقتها كنت أعاصر تجربتهما، فقد كان عملي باستديو الأهرام يسمح لي بمشاهدة تصوير فيلميهما ومتابعة عملهما علي الموفيولا، وكنت أشعر بنوع من التوتر: فلو أخفقاً، فسيؤخر ذلك خطتنا في تطوير السينما الجديدة، ربما لعدة سنوات.

مجرد انطباع!.. ويزيده قوة هو أن شركة القاهرة للسينما، وهي شركة تجارية، كما هو واضح من سياستها الانتاجية، أقول ان شركة القاهرة قد تبنت الشابين، وعهدت إليهما بتجربة الإنتاج في حدود نظم المحترفين، ولذلك توافر للصحن ولنبيه ما لا يتوافر لأي شابين: ميزانية كاملة، ونجوم، أي قدرة علي الحركة وعلي إيجاد الأنماط التي تجسد مفهومهما للسلوك الإنساني.

وبهذا الانطباع بدأت أشهد العرض. في نهاية الربع ساعة الأولي بدأت أنمل، لسبب بسيط هو أن موضوع القصة الأولي، وهي قصة دنيا الله التي أعدها للسينما عبد الرحمن فهمي وأخرجها الصحن، أقول ان موضوع القصة الأولي قد بدأ يتسع اتساعاً لا يسمح بإعادة تجميع أطرافه في الثلث ساعة الباقية. ثم ما ان انتهت القصة الأولي حتي تغير إحساسي كلية، ورأيتني، فجأة، أمام أسوأ ما يهدد الفيلم القصير: فبدلاً من أن نشهد عملاً له وحدته العضوية المتكاملة، يلمو موضوعه كي يصل إلي الامتلاء في حدود النصف ساعة، وجددني أمام فيلم طويل، أعطاه المخرج حقه من التطوير، ومن التقطيع في البداية، لكن ما كاد يصل إلي أقصى درجات الانفعال، حتي وجد أن الوقت قد انتهى، وعلي الفور، أخذ يحشر باقي الموضوع في بضعة مشاهد سريعة.

كيف وصل الصحن إلى هذا المأزق؟

في اعتقادي أن السبب الرئيسي يرجع إلى البناء الدرامي الذي اختاره السيناريست. فهو قد بني فيلمه علي ركائز الفيلم الطويل التقليدي (دون أي محاولة للاستفادة من تجارب السينما الحديثة، حتي في درامية الفيلم الطويل)، وعلي هذا قسم الموضوع إلي المراحل الثلاث التي تسيطر عليها الأعمال الكلاسيكية، مسرحية كانت أو سينمائية: فهو يبدأ بمقدمة، يكشف فيها عن الجو العام للبيئة، وعن الشخصيات، ثم في بداية الثلث الثاني للفيلم يدخل الشخصيات في بؤرة التفاعل مع ما حولها من شخصيات وظروف، وفي النهاية يعطي ما لقيصر لقيصر، وما لله لله.

وعلي عكس ذلك تماماً نتحقق وحدة الفيلم القصير. فهو مجرد موقف: مجموعة من العناصر الجزئية، هي شذرات حياتنا، يعاد بناؤها في نسيج يتم في وجدان شخصية واحدة أو يتكشف من خلال حدث واحد. فنحن هنا أقرب إلي بناء القصيدة أو إلي بناء السوناتا.

والواقع أن الموضوع الذي عالجه نجيب محفوظ يسمح تماماً ببناء الدراما السينمائية علي هذا النحو. فنحن نواجه إنساناً يستيقظ فجأة علي معني وجوده، وأثناء هذه اللحظة تتغير مقاييس الأشياء، وتتغير رؤياه للواقع، ويتغير هو. أي انها عملية نفسية كاملة. كيف تمت؟ كيف وصلت إلي درجة الانصهار؟. ان مراحل هذه العملية هي ما يشكل الموقف الواحد المفروض ان يعرضه لنا الفيلم القصير. علي الأقل، هذا إذا أراد السيناريست وأراد المخرج أن يقدم لنا نظرة معاصرة للواقع، بمعني انهما لا يعتبران ما يحدث للإنسان مجرد حوادث مثيرة، مجرد هدف يثير فضولنا، وكل الهدف من عرضها هو أن ينتهي المتفرج إلي هذه النتيجة: أنظر!.. كم هي غريبة أوضاع الحياة!.. ان هذا كله قد تناولته السينما القديمة، وتناولته الروايات القديمة (بل النوع التجاري منها)، أما الفن الكبير، فهو يهدف إلي

تحويل أبسط حدث إلى قضية مصير: فمادم يحدث هذا للإنسان، لأبسط إنسان، فمن حق أي واحد أن يصبح علي وعي بالظروف التي تسابقت لخلق هذه الأوضاع.

وكل أعمال نجيب محفوظ في السنوات الأخيرة تتجه نحو هذه النظرة المعاصرة للإنسان والواقع. فكيف لم تتعكس هذه النظرة في الفيلم؟

مرة أخرى، لأن السيناريو استمد ركائزه من بناء الفيلم التقليدي الطويل. ولهذا، وبالدقة ابتداء من نصف الفيلم، أي منذ لحظة سفر صلاح منصور مع ناهد شريف إلي المصيف. وانفجار ما كان مكبراً في عالمه الداخلي، منذ تلك اللحظة، تبدل بناء الفيلم تماماً.

ولقد كانت في يد السيناريست مادة إنسانية ثرية، وخصبة، تسمح تماماً بخلق قصيدة سينمائية. وأقول قصيدة سينمائية لا علي سبيل المجاز، بل بالمعني العلمي لهذا النوع من الأعمال السينمائية التي تقوم علي دقات متوالية في شعور إنسان من خلال اصطدامه بالواقع ابتداء من لحظة معينة، قد تكون تغير مفهومه عن الحياة، أو رغبته في الهرب من الحياة، باختصار، ابتداء من اللحظة التي تكون فيها أمام موقف إنساني علي وشك أن يتجمع.

وفي القصة الأصلية يوجد هذا الموقف. فهناك شخصية واحدة، شخصية رئيسية، هي هذا الساعي الذي قضى نحو أربعين عاماً في ديوان حكومي كل ما فعله فيها انه ظل يحمل الأوراق وصينية القهوة والشاي من مكتب إلي مكتب، وقام بألف مشوار ومشوار، وصعد السلم آلاف المرات، وتلقي آلاف الإهانات، ولم يسأل نفسه مرة واحدة: ما الذي أخذته من الحياة مقابل ذلك؟. لكن هامى مجموعة من الظروف تتفاعل، بينما هو يقترب من الشيخوخة. لتضعه وجهاً لوجه مع هذا السؤال: لماذا عشت كل هذه السنوات؟. ومن هذه الظروف وصوله إلي سن اليأس، واستيقاظ رغبات حادة في

نفسه، ترجع إلي ازدياد تشبثه في الحياة، ولا يوجد في بيته ما يشبع رغباته، فزوجته تقترب من الشيخوخة هي أيضاً، ولهذا تتخذ التفاصيل البسيطة مظهراً كبيراً في نفسه، فمثلاً، هناك في المقهي الذي يجلس فيه بائعة اليانصيب، وهي ذات سحر ودلال لا يقاومان، انها تشده إليها بانثناءة جسدها، وليونة حديثها، وتوصله إلي أقصى درجات الشبق. وهناك، أيضاً ذلك الموظف الشاب الذي يعيش في مستوي الأرستقراطية البرجوازية، مع أن راتبه لا يسمح له بشقة من حجرتين، والسبب هو انه قد باع شبابه لأرملة تتولي الإنفاق عليه، ومن مالها يعريد ويقامر ويتمتع بأشهى النساء. وهذه الأسباب، وغيرها، تضع هذا الساعي في بؤرة تحولات غير متوقعة: وذات يوم، بينما يذهب إلي البنك ليحجى برواتب الموظفين، تصعد كل تلك الرغبات المكبوتة إلي السطح، فيقرر أن يأخذ هذه النقود، وينفقها علي نرجس بائعة اليانصيب، ويعيش معها بضعة أسابيع في مصيف، تماماً كما يفعل زوج الأرملة، وكما يفعل أي شاب، وليحدث ما يحدث.

ان ترقيم هذه التحولات، بحيث تتابع في حركة تصاعدية، في شكل جزئيات مزدوجة (أي ما يراه الساعي من تناقضات، ثم رد الفعل الذي يحدثه ذلك في نفسه) هو ما ينبغي أن يقوم عليه الفيلم القصير. ولو أن السيناريست اكتفي بحصر الموضوع في لحظة تكثيف هذه الجزئيات في وجدان الساعي، وانتهي بنا إلي تحوله: إلي انهيار القيم القديمة في ذهنه، وإلي فقدان الأشياء لمنطقها عنده، لو ركز السيناريست هذه العناصر في موقف واحد، لكننا أمام عمل سينمائي معاصر.

وفي التنفيذ، يكشف لنا الصحن عن أهم إمكانية لإخراج هذا النوع من القصائد السينمائية، وأعني بها القدرة علي اختصارات الزمن فطوال النصف الأول للفيلم، يعرض الصحن عن السرد التقليدي، بإهمال الروابط المكانية، والزمنية أحياناً، لأن وحدة الدراما عنده هي ما يطرا في وجدان الساعي صلاح منصور من تغيير. فالسرد إذن، يتتابع من وجهة نظر الشخصية: ان صلاح منصور

يشهد في المكتب ما يثيره، وعندما يذكره ذلك بحياته في البيت، لا يلجأ المخرج إلي وسائل التذكّر التقليدية (كالعودة إلي الوراء أو الفلاش باك) بل تنتقل فوراً إلي البيت، بقطع من طرف مكتب في الديوان إلي طرف سرير في حجرته. وهو أسلوب يوائم الشخصية تماماً: فهذا تتابع لحظة لا قيمة للزمان والمكان فيها، فلا يوجد أي منطق يربط هذه العلاقات.

وبالمثل، يستخدم الصحن ميزانسين يحقق بكل قوة، هذا الاتجاه. انه يعتمد علي حركة كروفر من الشخصية إلي البيئة، وبالعكس. فنحن نشهد، في لقطة قريبة، صلاح منصور وحده وهو يلصت، ثم في حركة بانورامية، نشهد الموضوع الذي يثيره: انهما الموظفان وقد أخذوا يتحدثان عن القمار وعن النساء، أو هو ذلك الموظف المسكين (أحمد الجزيري) الذي يستغرب لحدوث أوضاع كهذه في دنيانا (وجود علاقة زواج بين زين العشماوي الشاب وبين الأرملة إحسان شريف). ان تجزئة حركة رسم الشخصية بالكاميرا علي هذا النحو تشكل أسلوباً بليغاً، لا أثر للافتعال فيه، ارسـم تحولات الشخصية، فمن وجه ينصت إلي موضوع يثير، ثم عودة إلي الوجه فنقرأ عليه ما تغير من انفعالات. علي هذا يحدد سلوك الشخصية دون أن يرغم الحوار علي الكشف عن المضمون.

وهذه أهم مزايا الصحن. وتبقي نقطة أخرى تتصل اتصالاً وثيقاً بمعيار الحكم علي الإخراج، وأعلي بها: التكوين والإيقاع الداخلي لكل لقطة. ان نهاية أغلب اللقطات تهدئ من الانفعال الذي ينشأ من تتابع حركة الكاميرا، أي الانفعال الذي يتراكم بتتابع الشخصية وموضوع النظر عندها. لماذا؟ لأن الصحن يفتقر إلي المزاج العصبي الذي يتحتم توافره مع هذا النوع من الميزانسين. فمثلاً لو أن شاريو اقترب فجأة، قبل لحظة تغيير الكادر بثوان، من شخصية أو موضوع من أثار انتباه الساعي، لحدث تغير ضروري في إيقاع المشهد.

ويدون هذا التغيير يستحيل أن نشير سينمائياً إلي أن مرحلة نفسية قد تمت، وأننا نتهياً إلي الانتقال إلي مرحلة تالية تعود فيها الكاميرا إلي حركتها الطبيعية، ثم تكشف عناصر المكان، لتصب بإيقاع مغاير، في وجدان الشخصية.

وافتقار الميزانسين إلي هذا التدفق الحيوي في الإيقاع يجعله أقرب إلي فيلم سردي. هذا من حيث التكوين داخل الكادر. أما الكادر نفسه، أي عملية تكوينه (كادراج) فلا أدري لماذا لا أشعر بثقل الحجم، بل دائماً أجد وظيفتها معدومة. فالتكوين يتم بوضع الممثل علي خلفية قريبة، بدلاً من استغلال عمق المجال، وعندما تنتقل الكاميرا، بلا قطع، أي في حركة واحدة، من جزء من الديكور إلي جزء آخر، لماذا لا تحافظ الكاميرا علي العنصر التشكيلي باستمرار؟. وهنا تشم رائحة بلاتوهات التلفزيون، بينما وسيلة الصحن سينمائية خالصة: وهي وسيلة استغلها، بإيقاع فريد في حركة الزورق ويد نرجس (ناهد شريف) تحرك الماء، واستغلها في بضعة أجزاء من الديكور الطبيعي في البلاج، وكان ينبغي أن تشكل وحدة الفيلم كله.

علي أي حال، كان عيب الفيلم الأساسي هو تطوير الموقف إلي حكاية، والتردد بين أسلوب السرد التقليدي وبين أسلوب السينما الطليعية، ومن الأخطار التي تهدد مثل هذا التردد هو فقدان وحدة العمل السينمائي في مجموعه.

وعلي عكس ذلك يسير محمد نبيه في قصة إفلاش خاطبة، وهي من روائع يحيى حقي. فهو أقل من الصحن في طموحه، وليس له، فيما يبدو، من هدف سوي إظهار مجموعة من مفارقات الحياة. ولهذا كانت البساطة طابع فيلمه: فهو يرسم الموضوع من مجموعة إيقاعات تجبر، بنزعة كاريكاتورية، عن متاعب العازب (عبد المنعم إبراهيم) عندما يشتعل البوتاجاز فتنب النار في وجهه، وعندما يجلس فتتغرز الإبرة في فخذه، وعندما يبحث عن طبق في المطبخ فتتساقط الأوعية كلها فوق رأسه.

والتي هنا، ونحن نسير في حركة مرحلة، اليجرو، يتسابق الإيقاع ومقاس الكادرات (كلها كادرات ضيقة في بداية الفيلم لتشير إلى حياة العازب) والأسلوب السهل الممتع في حركة الكاميرا، كلها تتسابق لوضعنا في قلب كوميديا. عادية حقاً، من حيث الشكل، إلا أنها تشير إلى أننا أمام عمل مخلص. لكن بعد أن نتخطي مرحلة دخول الخاطبة في حياة العازب، وبعد أن نشهد معها ومعه مجموعة من العرائس، جسد المخرج أوضاعهن بكاريكاتورية ممتازة، نجد أنفسنا، فجأة، أمام تحول غريب في السياق الدرامي: فالحركة تتوقف، والدراما تهرب من الموقف، ومن الشخصيات، وتقف ليلى طاهر لتلقي علي عبد المنعم إبراهيم وعلي الجماهير وعلي محمد نبيه نفسه درساً في حقيقة علاقة المرأة الحديثة بالرجل، والتي أي حد يبدو مضحكاً وغريباً لجوء إنسان إلى خاطبة لاختار له الإنسانية التي سوف تشاركه الحياة مدي العمر.

ما الذي يوحى إليه هذا القطع المفاجئ في السياق الدرامي؟. كما خشي الصحن من خطورة معالجة دنيا الله بأسلوب حديث، يجمع جزئيات الواقع في وجدان الساعي، خشي نبيه أيضاً من الاستمرار في أسلوب المرح الساخر الكاريكاتوري إلى النهاية. وما سبب هذا الخوف؟. أننا أمام ظاهرة خطيرة: فما أن نعطي الشبان فرصة العمل كمحترفين، حتي يحبسوا دفعاتهم الفنية في نفوسهم، ويمزجون تطلعاتهم الحقيقية بلوازم التقاليد السيماثية التي نشأت في ظل الإنتاج التجاري الرخيص، وتكون النتيجة هي أن تبحث عن شخصية الشاب فيما أخرجه فيصعب عليك أن تستخلص سماتها المحددة.

والسينما الآن، إما أن تكون ثورية مائة في المائة، أي لغة تعبير إنسانية عن واقعنا هذا، بلا افتعال، بلا ميكانيكية، بلا تقاليد سرد تستخف من الإنسان وتحول حياته إلى حدوة، وإما أن تكون

تصوير مشاهد لملء علب الأفلام بعبوات كي تحفظ في مخازن شركة التوزيع، ويحبس معها ملايين الجنيهات التي اقتطعت من احتياجات هذا الشعب الذي يواجه أخطر مشاكله المصرية . وعلي الإنتاج أن يختار بين الاثنين، وعلي الشبان أن يقرروا إما التزامهم بالسينما كفن إنساني أو رغبتهم في أن يلحقوا بسلالة من يستخفون بالإنسان.

مجلة "المسرح والسينما"

مارس ١٩٦٨

رسالة من امرأة مجهولة

حينما كتب ستيفان روايته رسالة من امرأة مجهولة كان يهدف إلي إبراز معنى إنسانى، كبير هو أننا كثيراً ما نكتفى بالنظرة العابرة إلي من نرتبط بهم، وكثيراً ما نوصد نفوسنا عن فهم عالم الآخرين الداخلى، بينما وراء كل واحد منهم مصير إنسانى بأكمله. ولهذا نجد، فى قصة سفايج فتاناً بوهيمياً، يقضى كل ليلة مع امرأة وفى الصباح ينساها تماماً، ويتطلع لأخري فالكمل عنده للاستهلاك. وقد يكون هذا أمراً عادياً بالنسبة للمحترفات، إذ لا يتطلعن لأكثر من ذلك. لكن ماذا يحدث لو وجدت فتاة تأخذ هذه العلاقة بمأخذ الجد، وتجعلها كل شئ فى حياتها، آمالها وعواطفها وأمانيتها؟ إننا نجد فتاة رومانسية تقع فى حب هذا البوهيمى، وتحتمل كل شئ فى سبيل عواطفها، حتى معاملته الحقيرة لها، عندما ظلها فتاة من فتيات الليل، فحاول أن يمنحها أجر ليلة. وهذا الطراز من الفتيات نادر تماماً، لا يمكن أن يوجد إلي فى قصة لسفايج، ولا يمكن أن يوجد إلا فى أوربا الغربية والشمالية. وإذا كان سفايج

قد تناول هذه الشخصية بالتحليل الروائي، فما ذلك إلا لكي يظهر لنا جانبا للنزوع في المرأة، لا باعتباره خطيئة أو سلوكاً منحرفاً، كلا، وإنما لكي يكشف لنا إلي أي حد تتصارع نداءات الحياة في النفس البشرية، فتحمو سيطرة الذهن الميكانيكية، وتدفع الكائن دفعاً إلي الترابط العاطفي بآخر في لحظة حب هي كل شيء في الوجود.

فثمة فلسفة هنا، وثمة تحليل نفسي للنزوع والهوي. وبدون ذلك لا قيمة لعمل سفاج علي الإطلاق.

ومع أنني ضد الاقتباس، لأنني أؤمن بأن الفن ضرورة تملئها رغبة البشر في التعبير عن أنفسهم، وبأن هذه الضرورة تحتم علي فنوننا أن تنبع من مجتمعنا، ولأنني أؤمن بأن كل محاولة للتصوير والإعداد هي دليل علي إفلاس الفن عندنا، مع كل هذا فقد حاولت أن أنظر إلي هذا الفيلم كمحاولة لإخراج نص أدبي كبير للسينما المصرية. وعلي هذا الافتراض كنت أتابع الفيلم، فوجدت الفئاة المصرية تترك أهلها وتساfer وحدها، ثم رأيتها بعد أن حملت من الفنان تجد عطفاً من عمتها القاهرية، بل كانت العمة تتسر عليها، وأخيراً رأيت الفئاة المصرية تسلك سلوكاً تارة أشبه بسلوك البنات العبيطة، وهو شيء يختلف تماماً مع شخصية سفاج التي قدس حبها وتبدو كالشهيدة، وتارة تسلك سلوك فانت حمامة التقليدي، أعني الفئاة المظلومة ضحية ضغط البيئة. وعلي هذا جاءت شخصية الفئاة (البنات عبد العزيز) في منتهي الفرائكاراب ورغم كل خصائص لبنات التي أعرفها من خير مثقفاتنا، ومن أطوع مثقلاتنا في امتصاص درامية الموقف، فقد جاءت شخصيتها عديمة القوام. فما سبب ذلك؟ في رأيي أن جميع من ساهموا في الفيلم قد حاولوا تفصيل الموضوع ليلائم فيلم بطله فريد الأطرش، أي



الموسيقار الذى تتطلع إليه الفتيات، فلا يكثر بعواطفهن بل يعاملهن معاملة قاسية (فى الأفلام طبعاً) وفى النهاية يزوج بالفتاة التى تفهمه. والواقع أن اللعبة أصبحت مملة، لكن الغريب حقاً هو أن يجذب إليها شاب نعلق عليه الآمال فى تطور السينما، هو فتحي زكى، كاتب السيناريو، ثم تجرف أكثر مخرجينا وعياً، وأعنى به صلاح أبو سيف. ومع أن الفيلم يكشف عن كل خصائص صلاح فى الإخراج، ومع أننى نمتعت بلقطات نادرة، كهذه اللقطات الجريئة من أعلى، حيث تسير الفتاة مع التلميذات فى البداية، وحيث تهبط السلم وقد انهارت قواها بعد اكتشافها لبوهيمية من تحب، ومع تحرر الكاميرا من المونتاج الآلى المدرسى (تعارض توازى) وتحركها فى كادرات متسعة (كلقطة الكوبرى حينما تحاول لبني الانتحار)، مع كل هذه الخصائص التى تذكرنى بأسلوب المدرسة الفرنسية الحديثة (وهل أنسى مشهد استسلام لبني فى الظلام، بمعالم الشبق علي وجهها، ثم تعارضها بأنوار الصواريخ الصناعية؟) فقد عجز المخرج عن أن يجعل من القصة الأساسية عملاً فنياً، كما عجزت مواهب لبني وفتحي زكى عن أن تخلق شيئاً من لاشئ، رغم أغنية فريد الرومانسية المتطورة: عذاب.. عذاب.. عذاب..

ألم نقل دائماً: بلا موضوع لا فن، وبلا وعى بالواقع، ويمشاكل الناس ومشاعرهم وآمالهم، لا موضوع !.

"الأهرام"

١٩٦٢

المعجزة

يثبت لنا فيلم المعجزة حقيقة كبيرة، هي أن أزمة السينما كانت ترجع إلي منهج المخرجين في تناول واقعا. فهم لا يحللون العلاقات التي تشكل الواقع، ولذا لا تتولد في نفوسهم تلك الدفعة الخلاقة التي تجعلهم يجسمون أطراف الواقع في أرضية للحدث بل الغريب أنهم يبحثون عن وحدات جميلة في حد ذاتها.

وهذه هي نظرة الميكانيكيين الذين يكتفون برصد ما هو ملئ علي سطح الواقع. فالسينما عندهم هي نقل مفردات جميلة، تماماً كآلة الطباعة الأوفست. ولهذا كانت مأساة السينما عندنا هي أو واقعنا يتعقد، ويتعده تتولد أنماط بشرية جديدة، تظهر الفئات التي تعمل مثلاً والشباب الذي ظن الشهادة جواز مرور للوظيفة فلم يتمرس علي عمل وظل عاطلاً، ويظهر الصراع بين القديم والجديد في الأسرة وفي وسط المثقفين، وتظهر سحنة جديدة للعامل، تحمل معها تطلعات إلي غد مشرق، أقول تظهر قسّمات

مجتمع جديد، ومع ذلك لا ينفذ السينمائيون إلي قلب واقعا ولا يبحثون عن هذه العلاقات الجديدة ولكن ها هو حسن الإمام، الذى ظهرت فى أفلامه السابقة تلك المعالجة الميكانيكية، ها هو يقدم الدليل علي أنه بمجرد ما يتجه المخرج نحو الواقع، فإن مهمته لا تصبح استعراض ثياب وأثاث وسيارات، بل سيضطر إلي أن يدور بالكاميرا حول أطراف الواقع، سيضطر إلي تحليل عناصر بيئة اجتماعية، وبالتالي إلي تقديم نماذج بشرية تنبع من هذه البيئة .

وفى المعجزة دارت الكاميرا حول حى سيدى كمال الذى يسكنه النشالون والقتلي والعاشرات. ومن الحى برزت نماذج بشرية أهمها النشالة (شادية) وأبوها (فاخر فاخر)، والعاخرة التى هربت (روحية خالد) والمجرم العتيد (يوسف شعبان) وزوجة أب النشالة (سلوي محمود)، وكلها نماذج بدت حيه فى الفيلم تتكلم لغة النشالين والقتلي، وتسير وتفكر فى حدود منطلقها العامى التلقائى وفى مقدمة هذه النماذج كانت شادية . لقد جسمت شخصية الفتاة الخشنة لغة وسلوكاً الطيبة حينما تعود إلي بيتها، فتدفع إيجار الشقة (مما نشأته؟) وتدافع عن أبيها بكل قواها، والتى لا تجيد تكتيك الحب كبنت الطبقة الوسطي، فتعرض نفسها فى استسلام فطرى علي المهندس الذى أحبه، ثم تقرأ الكونتشينة وكلها توتر لتعرف: أيجبنى حقاً؟. باختصار لقد رسمت شادية كل أبعاد نموذج النشالة وكذلك سائر شخصيات حى سيدى كمال ولو اكتفي المخرج بتوليد المأساة، مأساة واقعا اليومى، من اضطراب هذه الفئات إلي احتراف الإجرام لكى تعيش، بينما هم جميعاً طاقات بشرية قادرة علي العمل لكنا أمام فيلم فريد. لكنه جمد الموضوع لسببين: أولهما هريه من مواجهة الواقع باللجوء إلي شخصية الفتاة الأرستقراطية (فاتن حمامة). فرغم أنه جعلها صحفية لكى تثنلها شادية ولكى تقوم بتحقيق صحفى فى حى النشالين إلا أن حسن الإمام حبس فاتن فى ديكرات فيلا جدها (حسين رياض) بالزمالك. ومن هنا جاءت شخصيتها (ولا أقول تمثيل فاتن فهو معبر دائماً) مهزوزة -إذ كيف تترك خطيبها لتبحث عن مشكلة نشالة؟



كذلك لجأ حسن الإمام إلي خاتم سليمان ليحل مشكلات الدراما بدلاً من أن يعمقها: لقد جعل خطيب الصحفية ابناً لعمها (عمرو الترجمان) لكي يسهل اللقاء بينهما ثم جعل تحقيقات الصحفية تلقي صدي في نهاية الفيلم لدي المسؤولين، فيصدر قرار بهدم حي النشالين، وبذلك تحل مشكلة شادية. والمسألة هي بكل بساطة أن العقليّة القدريّة التي تترك الصدفة تحل مصير البشر لم يتحرر منها المخرج، كذلك لم يتحرر من عقليّة الصنّاعي التي تركب مفردات جميلة لو نظرنا إليها علي حدة.

الأهرام

١٩٦٢

على هتاف النيل

للإنتاج المشترك مع أى بلد أجنبى مزىة واحدة، هى أنه يمهّد الأرض لمنافسة شريفة بين سينمائيينا والسينمائيين الذين وصلوا إلى مستوي رفيع، إذ سيضطر مخرجونا ومصورونا وممثلونا إلى تخطى الجهد الروتيني، جهد الحرفيين، ويحاولون توجيه طاقتهم للحاق بزملائهم الأجانب، كما أن الإنتاج المشترك يتيح فرصة نادرة لتطبيق مناهج الإخراج المتقدمة علي واقعا، فيرى فنانونا منظورات جديدة ما كانت تخطر ببالهم وهم يواجهون بيئتنا وهكذا هو الوجه الأول للعملة الجديدة أى الإنتاج المشترك. وقد كشف عنه فيلم علي ضفاف النيل، فرأينا كيف يحول المصور اليابانى مناظر عادية، من صميم واقعا اليومى، إلى لوحات تثيرنا نحن رغم مرورنا عليها كل يوم. فمثلاً حينما جسم الحركة فى شارع البستان، وميدان سليمان باشا، جزأ المصور اللقطة فبدأ الناس مع السيارات من أعلي كما لو كانت المباني الضخمة تسحقهم، ثم تحولت الكاميرات فأظهرت إلى أى حد تحولت القاهرة إلى عاصمة مجتمع يعج بالحركة بعد أن كانت تظهر فى أفلامنا كصبيحة ريفية. والأمثلة عديدة فى الفيلم، وكلها تتم عن قدرة تشكيلية ينبغى أن يلتفت إليها مخرجونا، فبهذه الطريقة ينبض واقعا فى أى فيلم.

أما الوجه الثانى للعملة، فيحصر فى مفهوم السينمائيين اليابانيين لقضايا الشعوب المكافحة. والحق أننى ظلت طوال الفيلم أحاول أن ألم خيوط واقع يحركه مصير شعب يناضل الاستعمار فلم أعثر على شئ. وربما الخطأ يرجع إلي تقديم الفيلم. فقد قالوا لنا أننا أمام قضية وطنية، فصدقناهم.

وراحت الأحداث تتتابع: لقد شهدنا عصابة تطارد أخرى، وخلال المطاردة طعن المليجى بخنجر وتكلم وهو ميت، وصرخت شادية، وهرع كمال الشناوى لجدتها، وحضنها اليابانى وانفعل بمفاتن مصرية خالصة، وانطلقت سيارات ومراكب شرعية وعربات بوليس نجدة. وإزاء هذا كله كنت أتساءل: أين الموضوع؟ أين الخط الدرامى الذى يرسم مصير شخصيات يرتبط بقضية وطنهم؟ ورحت أتصفح الممثلين ولا أهتم بالأحداث فقد خطر ببالى أنها تمهد للمعركة الحاسمة مع الاستعمار، فرأيت مغنية كباريه (شادية) تجتمع بشخصيات، ومنهم علمت أن شادية زعيمة وطنية فى بلد اسمه اريا وأنها تحمل خطة تحرير بلدها فى دلالة تحيط بعنقها. ورغم ذلك، فما هى الزعيمة تغنى صعيدى والا بحيرى والا الهوا رماك. لكن أين كفاح شعب اريا؟ لم أكن أعرف البلد من قبل، ولذا حاولت أن أفهم الأحداث، فرأيت عصابة يتكلم زعيمها بالعامية المكسرة كالخواجات، وقيل أن هؤلاء هم أعوان الاستعمار، ورأيت أيضاً كيف حاولت الزعيمة الإفلات من قبضتها، ولم تنجح فى ذلك إلا بفضل ضابط البوليس المصرى.

وبهذا التزييف لقضايا الشعوب، يرسم فيلم علي ضفاف النيل، من ناحية المضمون، أسوأ صورة للمعارك الوطنية ولا أظن أن شعبنا، رائد كفاح شعوب آسيا وأفريقيا، يرضى أن تتوقف ثورته علي دلالة تحملها مغنية كباريه، أن هذا المفهوم للثورات الشعوب يحطم كل دعاية لظهورنا السياسى والاجتماعى

لم يشهد أروع صدام حب .. بين مناظرنا وأماننا القادر ...

أولنا اننا عرفت يد بلخند صرخ

على صفاء الليل

سورة مائدة العسلية

شادية

كمال الشناوي * حسن يوسف
منحود المليجي

يؤلفه كوكبة السينما اليابانية

يؤديه ايدها "ابن زوس انكاوا" يوحى اودا

حامي رسله ماسارو فوجي ياباني

كونا كاهيرا

بيع شركة التوزيع

ديانا بالمر

فى الخارج؁ وىشوه الصورة التى رسمناها بعملنا وىلضالنا . ولا يمكن أبداً لشعب تحدى الحصار الاقتصادى وواجه الاستعمار فى حرب دامية أن يسمح بتكرار هذه المهزلة . فمن المسئول عن هذا السيناريو ؟ لو كان أقطاعياً أو استعمارياً فربما أظهر كفاح الشعوب بصورة أقرب إلى الصدق .

الأهرام

١٩٦٢

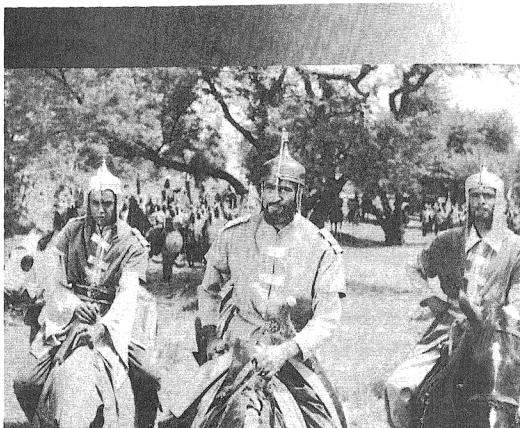
الناصر صلاح الدين

لم يفتن الذين دخلوا المعركة النقدية دفاعاً عن الناصر صلاح الدين أنهم أمام عمل نادر من الناحية السينمائية الخالصة. لقد كان أغلب نقاشهم يدور حول الشخصيات وتناقضها أو الحوار، بينما هذا الفيلم من النوع الذى يعتمد فى البناء الفنى على أسلوب غنائى (ليريك) يقوم على التعارض بين اللقطات الصامتة، حيث الصور تولد معانى الحركة من اصطدامها، وبين اللقطات التى تتركز على حوار الممثل. فبعد أن نشهد صلاح الدين مع أنصاره يتحدث عن مفهومه للحرب وأنها وحدة الأرض، تجئ الصور لتؤمى إلي هذا المعنى السلمى. إن يوسف شاهين يكتفى من مشاهد الحرب بعجلات تتابع، ثم بأقدام خيول تجرى وتدرجياً تتدافع إيقاعات الصور، حتى تصل إلي قمة فيها كل ما يملأ الشاشة عبارة عن بقع دم. ومعنى ذلك أن المخرج لم يتخذ موقف الإخراج التسجيلي للمعارك، كما يفعل أغلب مخرجى هوليوود فى الأفلام التاريخية، حيث تلتصق مهمتهم فى تجسيم مشاهد القتال. إن عمل يوسف شاهين هنا هو تفجير الطاقة الراقدة فى حركة الصور لكي تصبح لها دلالة تعبيرية لا تقل عن النص

المنطوق في الحوار. وهو يصل إلي ذلك بتغيير زوايا التصوير، كما فعل أثناء اجتماع القواد: لقد صورهم من أعلي، فبدوا حول المائدة كأنهم تروس عجلة حربية، ضحايا حرب بدورهم.

ويصل إلي ذلك بالتعارض بين حركة انتقالات سريعة ولقطة ثابتة، كما رأينا في مشهد الجنود تتجتاح المكان بسرعة فإذا بأحد الضحايا يتجمد علي الشاشة وقد ثبتت علي ملامحه معاني الذهول.

ويصل إلي ذلك أيضاً بتحويل المتفرجين إلي بعد رابع للفيلم: فبعد أن صور العجلة الحربية من أسفل راحت العجلات تسير نحو الجمهور، كأنها تقتحم الصالة، ومن خلفها تكشفت مجاميع الجنود. وفي الوقت نفسه، قطع يوسف شاهين الفيلم بحيث يشعرنا بأن ما يحدث عند العرب وما يحدث عند الصليبيين نتاج عملية تاريخية واحدة، فالكل تجرّفه الحرب، لكن ما يفرق بينهما هو أن الطرف العربي في حالة دفاع عن قوميته، بينما الطرف الصليبي عدواني غاصب، ولهذا رأيناه يجسد هذا التواكب الزمني في آن واحد: فهنا لويزا تحاكم وهناك عيسى العوام وكل هذا جعل الفيلم وحدة سيمفونية فيها الضدان يكونان وحدة كاملة هي الملحمة الكبيرة التي كانت تحرك العالم في تلك الفترة التاريخية. وعندما يستطيع مخرج مصرى أن يستنفذ لغة السينما الخالصة في عمل كهذا، وعندما يجعل المتفرج يستخلص معاني القومية والسلام من تكوينات الصور ومن الرموز (في صورة نسمع الصوت يقول: كانوا يتدافعون كالهدير، وفي صورة تالية نري البحر يهدر)، وعندما يجعل حركة الفيلم تعبيراً يفوق الحوار، وعندما ينجح في تحديد وجهة نظره تجاه القومية وحركة التاريخ، عندما يصل إلي ذلك فإنه يحدث طفرة هائلة في تاريخ السينما. لأن الأفلام التي تشتمل علي هذه الخصائص نادرة فيما عرفته الإنسانية من إنتاج سينمائي: إنها تلك التي نسميها كلاسيك سينما كايفان الرهيب لايزنشتين ولولا ضعف الأداء الصوتي نتيجة لعدم إجادة أغلب الممثلين (فيما عدا أحمد مظهر وبالطبع حمدى غيث



الذى كان قمة الفيلم) للتعبير بالمقاطع الصوتية، الأمر الذى أحدث انقساماً بين حركة الجسم ولغة الحوار فحطم وحدة الشخصيات القائمة علي التوازن بين الاثنين، أقول لولا ضعف أداء النص لأمكن أن يقال أن يوسف شاهين قد قدم لنا واحداً من كلاسيكى السينما. ولو استطاع العنصر النسائي أن يستفيد من التعبير بالصمت كما فعلت نادية لطفي لاستقام رسم الشخصيات. ومع ذلك، فكم من فيلم أخرجته الدول الكبرى فى مستوى الناصر صلاح الدين؟ ..

الأهرام

١٩٦٣

ثمة الحرية

من النادر أن يغامر مخرج كبير بإخراج موضوع كهذا، لكن يبدو أن نور الدمرداش قد بدأ محاولته الأولى في الإخراج السينمائي بتحد صارخ لتقاليد السينما المصرية، وهو تحد يبدو أولاً في اختيار الموضوع: فلا توجد أحداث متوالية هنا ولا مفاجآت ولا حكاية من أى نوع، لأننا أمام موقف درامى واحد، نجد فيه ضابطاً مصرياً يعمل بالمحافظة مع الحكمدار الإنجليزي فى الفترة التي كان فيها الحكمدار هو السلطة العليا فى بلادنا، لكن هذا الضابط قد هزته حركات المقاومة السرية ضد الإنجليز، فأنضم إلي صفوف الثوار سرّاً، وظل يحتفظ بمنصبه في مكتب الحكمدار. وفي يوم استطاع الحكمدار، علي أثر عملية اغتيال لضابط إنجليزي كبير، أن يجمع كافة المعلومات عن زعيم حركة المقاومة عبد الحفيظ، ونجح بالفعل في تحديد مكانه، وعند هذا الحد لم يستطع الضابط أن يقف مكتوف اليدين، بل لقد قرر الا ينفذ عبد الحفيظ بأي ثمن.. لا لأنه صديقه، بل لأنه يمثل روح الثورة وقلبها النابض، وعندما ينجح في إنقاذه يقع هو في الأسر. ويستخدم الحكمدار أقصى طرق التعذيب الوحشية لكي

يعترف الضابط بمكان الزعيم: أنه يصدر أوامره الي جنوده بأن يأتيه بأي ستة أشخاص يعبرون الطريق، ويتركهم مع الضابط ساعة من الزمن، لورق قلبه واعترف بمكان قائد المقاومة فستعفو عن هؤلاء الناس الأبرياء الذين لا دخل لهم بما حدث. ولو أصر علي الصمت، فسيعذبهم أمامه.

والأشخاص الستة عبارة عن أم ينتظرها أولادها (كريمة مختار) وعذراء في الثامنة عشرة من عمرها (فايزة فؤاد) وعربيجي من الكادحين (محمد توفيق) وطالب وحيد أمه شهد عملية شق الإنجليز لأبيه وهو طفل (محمود الحديني) وتاجر (عدلي كاسب) ومطرب (حامد مرسى).

أنها مصائر حية إذن. ولقد أصر الحكمدار (محمود مرسى) علي أن يجعلها تحاصر الضابط وهو في سجنه لكي تحمله علي الاعتراف. وكل الدراما هنا: هل يصمد الضابط (عبد الله غيث) في موقفه، وبذلك لا يعلم الإنجليز مكان زعيم الثورة أبدا، أم يضحي بالزعيم وينقذ هؤلاء الأبرياء، ينقذ الام وهي تصرح منادية علي أطفالها، والتاجر ليعود إلي عروسه، والطالب ليعود إلي أمه، ولينقذ أيضا هذه العذراء التي اختارها الحكمدار ليقضي معها ليلة حمراء ويعتدي علي عفافها؟. بعبارة أخري: هل يضحي بفرد في سبيل إنقاذ مصائر لا دخل لها بالثورة؟. أنه يعلم عن يقين أن هذا الفرد هو الثورة مجسدة، ولو ضعف، ولو تخاذل وأعترف فقد تسحق حركة المقاومة.

إن مقاومة هذا البطل أمام صرخات الأبرياء هي محور هذا الموقف الدرامي. ومن العلاقة بينه وبينهم تتصاعد الحركة الدرامية. فالضابط إنسان أيضا. وهو يدرك أنهم سيعذبون بعد فترة قليلة أمامه. غير أنه يصبر علي الصمت، ويحتمل ألما أشد من التعذيب، يحتمل أن يعدموا ولا يستطيع .. هو الثوري أن يفعل شيئا. وقبل مضي الساعة المحددة، يوشك الضابط علي الاعتراف أمام الأم الجائبة تطلب الرحمة. لكن العذراء تذكره ببطلته، تذكره بالثورة، وتمنعه من أن يهمس بأي كلمة. وفي النهاية، في



اللحظة التي يصدر فيها الحكماء أمره بإعدام الضابط هو أيضا، بعد أن زحف رجال المقاومة علي القلعة، يظهر تحول خطير في إبعاد الشخصيات عن الثورة: أنه حسن بك (صلاح منصور) مساعد الحكماء المصري الذي عاش لا يعرف شيئا مما يدور حوله، يؤدي عمله كآلة، وفجأة هزته وحشية المستعمرين، فأخرج مدسه تلقائيا وقتل الحكماء. ومثل هذا الموضوع يتطلب نوعان من البناء الدرامي الدائري، تبدأ فيه عناصر الموقف تتفرع من الشخصيات السنة لتصب في بؤرة الشخصية المتوقفة عليها مصيرهم، أي الضابط المصري . وكلما صعد، كلما رجعا إلي الشخصيات نري ردود الفعل علي نفسها. فهي تواجه الموت بلا سبب مفهوم لها. ولو تحركت اتضح الموقف في وجدانها. لتساوت مع الضابط في صموده ولتحولت إلي شخصيات بطولية وهذا التحول يحدث بالفعل، وبالتدريج، وبشكل الحركة الدرامية، حتي تصل إلي القمة التي يكتشف فيها الكل أنهم يدفعون حياتهم ثمنا لحرية بلادهم وأن من المستحيل المساواة مع المستعمرين.

لقد أعد نجيب محفوظ و طلبه رضوان هذا الموضوع عن مسرحية للكاتبة الفرنسية الجزائرية المولدة والنشأة إيمانويل رويلس، وكتب حوار الفيلم لطفي الخولي، وكلها عناصر تمثل مستوى بعينه في الخبرات الفنية، هو أرقى الموجود عندنا، فكيف لعب نور الدمرداش بكل هذه العناصر ليخرج هذا النص السينمائي الجريء! أول ملاحظة علي الإخراج أنه لم يستخدم الكاميرا استخداما تعبيريا. بل استخدمها كوسيلة أخبار بالموقف فالكاميرا لا تنتقل من وجه لوجه، ولا توجد رموز ولا رجوع للخارج في هذا الموقف المشدود المشحون الذي يدور أغلب وقت الفيلم في حجرة حوصر فيها البطل مع الأبرياء. ولهذا كنا اقرب إلي المسرح من السينما، بينما قبل هذا الموقف بقليل، أي بعد أن اصدر الحكماء أوامره باقتياد أي أشخاص يعبرون الطريق، قطع نور الدمرداش مشاهده بحيث ترسم لنا كل

شخصية فمنهم محمد توفيق مع البطل، بجواره الذى يذكرنا بنشيكوف وهو يرسم بسطاء الناس من خلال تأملهم الساذج للمشاكل البسيطة كما لو كانت قضايا كبرى. لقد قدمته الكاميرا، وحددت أبعاده، ثم لم يبق أمام المخرج سوى أن يربط موقفه وهو داخل السجن بما يحدث في الخارج وحتى لو اعترض عن هذا الأسلوب، فكان عليه أن يجعل الكاميرا تعلق علي مصير الشخصيات. فأى تغيير في زاوية التصوير، وأى قطع في السباق يربطه برمز (وهي عملية مونتاج خالصة) وأى علاقة تتولد من التدرج بين كادر وآخر، كلها تعطينا تجسima لهذا الجو النفسى المشحون.

ولا يقال: أن الموضوع يدور في حجرة. فهذا اختيار المخرج لوظيفة الكاميرا، لأن السينما تقدم لنا موضوعا يختصر فيه الزمان والمكان، وباختصارهما، تتسع رقعة تحليل الشخصيات، وتتكلف انعكاسات الواقع فى وجدان الشخصيات، ويتحول كل شئ فى الفيلم إلى انفعالات تتصاعد إلى مالا نهاية. وهو ما وصل إليه نور عن طريق آخر: عن طريق قيادة الممثلين. ومع ذلك، فالفيلم تجربة جريئة، لم تعددها السينما المصرية، ولا شك في أن أقدام نور الدمرداش علي هذه التجربة دليل علي أن السينما الحقيقية قد بدأت تسيطر بمفاهيمها علي عقول فنانينا، ولم يبق سوى تكرار التجربة، كل مرة بقصد شق طريق جديد للسينما. ولا يفوتني أن أشير إلي تجربة أخرى تكمل هذه إنها الموسيقي التصويرية الرائعة التي كتبها سليمان جميل.

الأهرام

١٩٦٤-١٠-٣

الطريق

فى السنوات الأخيرة، أوجه الروائى نجيب محفوظ إلى كتابة لون من القصص يحاول أن يعطينا، من خلال تجارب فردية، مفاهيم عامة لوضع الإنسان فى العالم، بحيث نخرج من كل رواية وقد وصلنا إلى معنى ما للحياة. أو على الأقل، إلى موقف معين نحول خلاله حياتنا كأفراد إلى قضية من قضايا المصير.

ومن أهم مزايا هذا الاتجاه - وهو الاتجاه المعاصر فى الرواية الأوروبية - أنه يحل ذلك التناقض القائم بين أفكار الكاتب وبين أفكار شخصياته. فالخطأ الذى كان يقع فيه الروائيون أصحاب النظرة الشاملة للإنسان والعالم هو أنهم كانوا يجعلون من بعض شخصياتهم ناطقين باسمهم، وبذلك يبعدون الرواية عن مجالها الحقيقى، وهو تجسيد علاقات إنسانية تتولد فى الواقع.

وعلى هذا الأساس نجد رواية الطريق تحكى قصة إنسان عادى، هو صابر، بما تخلل حياته من أحداث فردية تماماً، إلا أنها، فى الوقت ذاته، تسير وفق بناء فنى يدفعنا إلى أن نستشف، من كل موقف

يجتازه صابر، صورة كلية لوضعنا نحن في هذه الحياة . فهنا توجد ازدواجية معنى، وهى وحدها التى تجعلنا فى حركة مستمرة من الخاص إلى العام . فمثلا ، الأحداث الشخصية فى حياة صابر تصوره لنا كإنسان لا أب له، كانت أمه تعيش علي التهريب وعلي حياة الليل، ولم يعرف صابر عن علاقات إنسانية سوى ذلك العالم الذى وجد نفسه فيه مع أمه . وإلى هنا والأمور تسير كما لو كنا أمام حياة إنسان طفلى، أقصى ما يحلم به هو أن يصبح بلطجيا يهابه الجميع، لكن يحدث حادث يخرج به عن حياته هذه ويدفعه إلى أن يقف أمامها ليتأملها: أن أمه تحتضر وفى أثناء الاحتضار، تخبره بأن له أبا، كان قد طلقها منذ عشرين عاما، إلا أنه، مازال حيا، يتمتع بالحياة الصاخبة التى تتيحها له ثروته الطائلة .

فى هذه الأحداث التى تندرج الموقف الشخصى تنقلنا، بالتدريج، إلى مستوى آخر: إلى ما يمكن أن تسمية ميثافيزيقا نجيب محفوظ .

لقد أفاق صابر علي هذه الحقيقة: لابد أن يبحث عن أبيه، حتي يكون إنسان جديراً بالاحترام، ولكي يجد المال بعد أن ضاعت كل ثروة أمه . باختصار، لقد رأى صابر أن وجود أبيه سوف يحل له كل المشكلات التى تعترض حياته . فالأب يمثل بالنسبة لصابر دعامة جوهرية تستند عليها حياته . وعندما تتابع المواقف بعد ذلك، وعندما يسافر صابر إلى القاهرة لا يحمل سوى نقود لا تكفيه بضعة شهور، وعندما يقع فريسة لفنته المرأة الشابة زوجة صاحب اللوكاندة الرخيصة بكلوت بك ، وعندما يلتقى بطريق الصدفة – بالجانب المضاد للفنته الجسدية، أى بالفنته الهام التى تعمل بقسم الإعلانات بنفس الصحيفة التى ينشر فيها إعلاناته بحثا عن أبيه، وعندما تتلاحق حركة الحياة الخارجية وتهز صابر فى قلب تلك المواقف، عدلنجد كل شئ يردنا إلى قضية أساسية، هى: الحيرة الأبدية التى يعيشها الإنسان وهو لا يجد دعامة جوهرية يستند عليها فى أثناء صراعاته وسط حياة لا بداية لها

معروفة، ولا نهاية لها محددة، وإنما نحن جميعاً نسير فى طريق لا نهائى، كلنا نفع قبل إن نبلغ نهايته، لكننا جميعاً، نسير.

والواقع انه لا قيمة على الإطلاق لرواية كهذه لو نظرنا إليها كمجموعة من الأحداث تروى لنا حياة بلطجى عاطل، يصبح قاتلاً فى نهاية الأمر.

فإذا فكر سينمائى فى أعداد رواية صعبة كهذه للسينما، فينبغى أن يضع فى اعتباره أن ينقل لنا، بلغة السينما، نفس المنهج الذى أسخدمه الروائى، بلغة التعبير الأدبى. أى يدفعنا إلى أن نستشف، من كل حدث، نفس الصورة العامة لقضية المصير الإنسانى.

غير أن السيناريست كان بعيداً كل البعد عن هذه الفكرة التى تتحكم فى تفاصيل الرواية. ولهذا انحرف عن الفكرة ليقع فى فخ التفاصيل.

فماذا كانت النتيجة؟. كانت النتيجة أن جاء فيلم الطريق مجرد بورترية لبلطجى. ففى الفيلم، نحن لا نعرف صابر الذى أبدعه نجيب محفوظ، وحتى حدود البورترية، نحن لا نجد مبررات لوجود هذه الشخصية كدعامة ترتكز عليها دراما سينمائية.

طوال الفيلم ونحن نتساءل: لماذا يصاب صابر (رشدى أباطة) بهذا الجنون الشبقي الذى يلقي به دائماً فى أحضان زوجة صاحب اللوكاندة شادية؟ لماذا لا يستطيع صابر أن يميز ما فى الهام سعاد حسنى من إنسانية ورقة؟. صحيح توجد فى الفيلم نفس أحداث الرواية، لكن افتقار السيناريو إلى العمق لم يصل المتفرج إلى تبرير كاف للشخصية وهى شخصية فى الرواية حافلة بالتناقض، بل هذا التناقض هو وحدة الذى يرسم الشخصية. فهذا الإنسان الذى يعيش، فى الصباح، فى تجربة حب نادر شفاف، ينسى من حجبها فى الليل، ويمارس تجربة شيق تصل به إلى حد الاحتراق، كيف يمكننا أن نلحم قساماته الإنسانية؟

والسبب بسيط: أنه عجز السيناريست عن إدراك أين تقع نقط الارتكاز الدرامى فى حياة أى إنسان وأين يمكنه أن يبدأ معالجة موضوعة ابتداء من عثوره على هذه النقطة ثم تطويرها حتى نصل، مع نهاية الفيلم، إلى معنى شامل لحياة شخصياته.

والحق أن التسطيح للواقع الذى وصل إليه الفيلم الطريق هو صورة لما يتكرر فى كل فيلم فما زال مفهوم الواقع، فى السينما المصرية، هو الأحداث التى تتسلسل وتحرك الشخصيات.

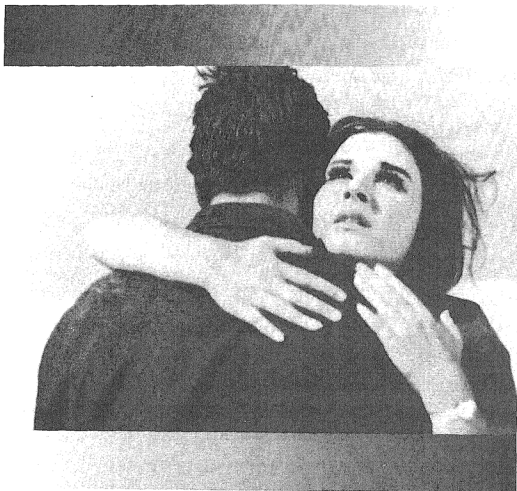
لكن مع عصرنا الحالى، مع كل ما تقدمه لنا العلوم والفلسفات بل وما تقدمه لنا التجارب اليومية فى بلدنا التى تخرج من فكريات العصور الوسطى وتجهد فى اللحاق بفكريات القرن العشرين، كان يجب أن يتغير هذا المفهوم للإنسان فى أفلامنا، كان يجب أن يفهم أى سيناريست أن الإنسان هو الذى يشكل واقعة، وعندما يعجز الإنسان، كفرد، عن تشكيل واقعة، فهنا توجد كل عناصر التراجيديا. وهى تراجيديا لا ترجع إلى وجود قدر أعمى يحررنا، فلا يوجد قدر أعمى يسبب الاستعمار والحرب والغلاء ومشكلات كل يوم، وإنما توجد ظروف.

ما هى هذه الظروف؟. لا يمكننا أن نفهم الواقع دون أن نكشف عنها. وعندما نريد رسم إنسان فى عمل فنى، فينبغى أولاً وقيل كل شئ أن نكشف عن فاعليته وسط هذه الظروف.

ينبغى أن تكون للسيناريست الرؤيا الشاملة للإنسان فى عصرنا الحالى.

من هنا حيرة الناقد إزاء هذا الفيلم. هل يحكم عليه على أساس أنه تجسيد سينمائى لعمل من أعمال نجيب محفوظ؟.

ومع ذلك، ففى حدود ما قدمه لنا الفيلم، لا يمكننا أن نتجاهل الجهد الذى بذله حسام الدين مصطفى فى تنفيذ هذا السيناريو الباهت السطحى. فهناك روابط بين المشاهد نادرة، مثل الطريقة التى



سعاد حسني في فيلم الطريق اخراج حسام الدين مصطفى

رسم بها حسام القاهرة وهى تنهياً لاستقبال هذا الإنسان الضال، لقد جرد المدينة من الصخب، وأستبقى بضعة شوارع، خاصة الشارع الذى به اللوكاندة، بل لم يكثر فى التفاصيل هنا أيضاً. وعندما قدم لنا القاهرة من خلال ميدان المحطة، أكتفى ببضع لقطات فوقية (بلونجيه) لترينا المعالم البارزة الدالة على العاصمة وإزاء هذا التجريد فى الواقع الخارجى، كانت هناك استخدامات تعبيرية بالنسبة للشخصيات. فصابر وهو فى المحطة حائر، أننا نراه على السلام وقد تركزت عليه الكاميرا، بينما سائر المارة والمسافرون مجرد أقدام تروح وتجيئ، كما أن اختيار التكوين الرائع لهذا الكادر يجعلنا نركز على إدراك حسام لموظيفة الكاميرا كأداة تعبير أنسانى وليست مجرد زخرفه.

وهناك أيضا اختصارات الزمن: كمشهد العرية فى الإسكندرية وكازدواج الصور (سبرانبرسيون) عندما كانت صفحات الصحيفة تتابع مع الإعلان لترقم تتابعاً مماثلاً فى الزمن، ووسط الصفحات نرى صابر يصطدم دائماً بأن من يبحث عنه ليس والده.

لكن هل تكفى إجابة التكتيك وحدهما لخلق فيلم كبير؟

الحق أن الطريق يؤثر مرة أخرى المشكلات الجوهرية التى تعانىها السينما المصرية.

الأهرام

١٩٦٥-١-١٣

البوسطجي

هذا فيلم رائع، علي الأقل، من حيث لغته السينمائية. ومع خطورة استخدام الصفات المطلقة في تقييم أي عمل فني، ومع أن كلمات مثل رائع، عظيم لا تفسر شيئاً، بل تظل دائماً علي سطح الانطباعات الأولية، إلا أنني أجد ما يبرر استخدامها في الحكم علي قيمة فيلم البوسطجي.

ومن الناحية الموضوعية البحتة، يستمد فيلم البوسطجي أهميته من قدرة مخرجه حسين كمال علي أن يجيب، بعمله هذا، عن سؤال جوهري: هل يمكن للإنتاج السينمائي المصري أن يقدم عملاً جماهيرياً لا يلجأ إلي سياقها وإيقاع حركتها من دلالات؟. وهو سؤال كانت تطرحه ظروف السينما المصرية ككل. فقد كانت نادرة تماماً تلك الأفلام المصرية التي تعبر عن واقعنا باستخدام لغة سينمائية خالصة. ففيما عدا أفلاماً قليلة جداً أصلاح أبو سيف وإيوسف شاهين، وفيما عدا فيلماً واحداً لخليل شوقي، هو الجبل، وفيلماً آخر لسيد عيسي، هو جفت الأمطار، كانت ما تنتجه استديوهاتنا عبارة عن حكايات، يتحدد تسلسلها بتغيير الأماكن، وتغيير الإضاءة، ولا نستشف مضمونها إلا من خلال أن نفهم ما يربط بين شخصياتها من علاقات. وفي جميع الحالات، كانت أرضية الأحداث تقدم لنا كتلة واحدة:

بمعني أن وحدة الفيلم كانت المشهد لا اللقطة، فأني موقف يبدأ بلقطة عامة الهدف منها إظهار ديكور ما، غالباً ما يكون جميلاً في حد ذاته، لاعتقاد المخرجين بأن اختيار أروع تشكيلات المعمار وأفخر الأثاث يؤدي في النهاية إلي تكوين كادر جميل، وفي وسط هذا الديكور تقف مجموعة من الممثلين، انها تتكلم وتتكلم ولا تكف عن الكلام إلا مع كلمة النهاية، أما الموضوع الذي نتحدث عنه، فهو دراما الفيلم نفسها: ذلك أن كاتب الحوار قد وزع علي الممثلين تفاصيل الأحداث والانفعالات والأفكار، ومهمة كل شخصية أن تتحدث عن نفسها، فنخبرنا بما يدور بذهنها وتحلل مشاعرها. وموازة لذلك، كانت مهمة المخرج أن يقطع المشهد إلي لقطات تماثل إلي حد ما طريقة ديكورج الحديث التلفزيوني: فهو يقطع من المشهد العام إلي وجه أحد الممثلين في اللحظة التي يخبرنا فيها الممثل بجزء من الدراما، ثم يعود إلي المشهد العام، وبعد ذلك يقطع علي ممثل آخر يكمل حديث زميله، وهكذا بالانتقال من شخصية إلي أخرى يتم إخبار المتفرج بخط سير الدراما.

ولقد كان هذا الأسلوب الإخباري هو السبب الأول في تخلف الفيلم المصري. أولاً، لأنه يؤدي إلي تسطيح الشخصيات: فنحن لا نستشف طابع الشخصية من خلال سلوكها وانفعالاتها، وفق عملية كاملة، نتتبع تكوينها منذ البداية حتي النهاية، وإنما تبدو الشخصيات وقد حملت أجوبة جاهزة، ولهذا فهي تتحرك أشبه بماريونيت، يتحكم في سلوكها نوع من الحتمية يفرضه تكوين عقلي شاذ لدي مخرجين وسيناريست ظنوا أن الجمهور لن يفهم إلا إذا أوضح الممثلون كل شيء، حتي ما لا تستطيع أي شخصية، لو كانت تسلك بالفعل سلوكها الطبيعي في الحياة، أن توضحه لنفسها.

ومع ذلك، فخلال السنوات الخمس الماضية، أثبت الجمهور، بإعراضه عن هذا الأسلوب الإخباري (وهو أيضاً أسلوب الفيلم التجاري في أحط أشكاله) أثبت الجمهور انه يرفض تماماً أن يقضي

وقته يبدد نقوده في مشاهدة أفلام تحوله من إنسان إلي جهاز ميكانيكي، وتجاهل فاعليته وعمق حياته واتساع آفاقه الإنسانية بتحويل كل شئ إلي سلسلة من الأحداث تجري في منطقة مجهولة من واقعنا.

كذلك أثبت الجمهور، بإقباله علي أفلام كبار المخرجين العالميين، أمثال أنطونيوني ووايز وكاكويانيس وكلودلولوش انه يذهب إلي السينما كما يذهب محب الموسيقى إلي الكونسير وكما يذهب محب الفنون التشكيلية إلي المعرض، أي انه يبحث، خلال تجربة المشاهدة، عن متعة فنية وعن معان إنسانية تقود كلها من بنية العمل السينمائي نفسه: من روعة التكوين ومن توازن الإيقاع ومن طريقة الميزانسين في وضع الإنسان في بيئته أو مبالغته وهو مستسلم للحظات العزلة. بعبارة أوضح، لقد انقلبت الأوضاع عندنا: فأصبح الجمهور يعرف عن السينما أكثر مما يعرفه مخرجونا التقليديون، وأول ما يعرفه هو أن السينما وسيلة تعبير.

وزاء هذا التحول الحاسم في موقف الجمهور إزاء السينما، كان علي الفيلم المصري أن يختار أحد أمرين: إما أن يمتص مكتسبات السينما العالمية، من لغة تعبير وتكنيك وميزانسين إلخ، ويطبّقها علي واقعنا المحلي، كي يعطي للإنسان المصري وللواقع المصري نفس العمق الذي تعطيه السينما الإيطالية للإنسان الإيطالي وللواقع الإيطالي وننسي العمق الذي تعطيه أي سينما متطورة لجمهورها. واما يستمر في نفس العملية التي أدت إلي تبديد أموال الدولة في أبعد الأشياء عن السينما وفي انكماش سوق الفيلم المصري في وقت تحقق فيه السينما القومية في بلاد لم تعرف الإنتاج إلا منذ سنوات قليلة، كالبرازيل وأوروغواي وبيرو، نجاحاً ساحقاً لا في دورة التوزيع الإقليمي، بل علي النطاق العالمي كله، ونظرة تلقيها علي نتائج مهرجانات السينما تكشف لنا عن أن أروع الأفلام لم تعد هي الأمريكية أو الأوروبية ذات الشكل التقليدي، وإنما كل بلاد العالم قد أصبحت تجد الآن في السينما ذلك الفن الذي يرتفع بوقائع الحياة اليومية إلي مستوى السيمفونيات الرائعة وإلي مستوى لوحات كبار الرسامين.

وهذه القضية كانت، في الواقع، تشكل خلفية معينة عندي في كل مرة أذهب فيها لأري فيلماً مصرياً. ومن هنا حماسي المفرط في العام الماضي لفيلم مثل جفت الأمطار، ومن هنا أيضاً حماسي لهذا الفيلم: البوسطجي.

وهو حماس يتضاعف عندما يؤكد لنا كل كادر أن حسين كمال، في البوسطجي، قد استطاع أن يخلص من تأثيرات تيارات السينما المعاصرة التي كانت تخنق أسلوبه عندما أخرج فيلمه الطويل الأول: المستحيل. فهنا يتحدد طابع حسين كمال المميز: الأصالة.

وفيما مضى، كان ثمة معيار خاطئ يسود حياتنا الفنية في الحكم علي أصالة عمل واقعي: هو قدرة المخرج والسيناريست علي تجسيد أنماط تشير إلي البيئة الدائرة علي أرضيتها أحداث الفيلم. فمثلاً، عندما يتعلق الموضوع بدراما كهذه تدور في الصعيد، كان يكفي أن يتحدث الأشخاص باللهجة الصعيدية، وتتغابي، وتجل، وتمكر مكرأ سانجاً، حتي يهال النقاد ويدشنون واقعية الاتجاه. ولم يدركوا أن تجميد الشخصيات في لوازم محددة يعني الحكم علي إنسانيتها بالإعدام وأن تحويل الفاعلية الإنسانية إلي نوع من الكاريكاتير يؤدي إلي الحط من كرامة الإنسان ككل، وأن وراء هذا هدفاً خفياً هو الرغبة في إضحاك المتفرج علي ما يفعله.

أم الأصالة الحقيقية، فهي تتأني من قدرة السينمائي علي أن يضع الإنسان في بيئته الحقيقية في كل كادر يكره، ويحيث يكون الهدف من هذا التكوين الإفضاء بمعنى ما، بحكم علي فاعلية الإنسان إزاء هذا البيئة: هل يقبلها؟ هل يغيرها؟ هل يعي أنها تجثم عليه وتخنقه؟. ولكي يحدث ذلك، ينبغي حقاً أن تتولد كافة الدلالات من طريقة المخرج في التشكيل: أن أرض الصعيد، مثلاً، قد ظلت عشرات الآلاف من السنين أشبه بتيه مترامي الأطراف، وفي رفح محددة، صخرية، أشبه بنتوء صلدة، تتكوم

الحياة البشرية، كي نمارس وجودها في شبه عزلة، لا عن العالم فحسب، بل أيضاً عما يحدث في مصر نفسها. أن روح القبيلة التي تتمثل في دورة الدم اللانهائية، نتيجة التعطش المستمر للثأر، وفي نقديس تابو من العادات والتقاليد، وفي التجمع في هبات جماعية، أشبه بغريزة عمياء، دفاعاً عن معتقدات باليه، كل هذا كان السوس الذي ينخر في عظام الإنسان المصري كلما عزلته الصعيد عن مرافق الحياة. كيف يمكن للسيما أن تعبر لنا عن هذه الطريقة في ممارسة الوجود، وتشعرنا، في الوقت نفسه، بأن ما من أحد يدين من يعيشون هناك، لا المخرج ولا السيناريست ولا الجمهور، وأن هدف الفيلم هو أن ينتزع ملامح الإنسان الحقيقية من واقع صخري جعلها تمتزج به، وتتلون بطابعه، لدرجة أن اختلط ساكن الصعيد بما في تنوء الجبال من جمود؟.

الواقع أن فيلم البوسطجي يجيب، بلغته وحدها عن هذا السؤال. فهو إذن فيلم يركز علي قوة التكوين.وعندما يكون هدف الفيلم هو إيصال معانيه بالانتقال من تكوين إلي آخر، فإن وحدته البسيطة (أي اللقطة) ستصبح مماثلة لوحدتين من وحدات الفن التشكيلي: وحدة اللوحة (من كتلة وعلاقات بين المساحات وبين ما في الألوان، أي الأبيض والأسود والرمادي وفروق الحس بينها من نغم) ووحدة النحت (التنوء والتجويف والكتلة وما بينها من توازن).

وفي هذا المستوي الأول تبدو القيمة الحقيقية لديكوباج حسين كمال. وتقدم لنا اللقطات الافتتاحية مثلاً رابعاً: ان الفيلم يبدأ بلقطة لمحاول القضبان الحديدية، تتبعها، علي الفور، لقطة للبوسطجي (شكري سرحان) وهو بداخل عربة قطار، ثم ثالثة للقطار وهو يدخل المحطة، بحيث نقرأ، في زاوية الكادر، اسم البلد: كوم النحل وبعد ذلك تتوالي عدة لقطات للطريق الجبلي الوعر، نري فيها شكري سرحان في عدة مستويات، تارة ووجهه لنا، وهو يشغل مقدمة الكادر، بينما الطريق يبتعد، وتارة وقد بدا كنقطة علي شريط يقطع الكادر إلي نصفين، النصف الأعلى داكن اللون، والنصف الأسفل رمادي فاتح، ثم ينحني

الطريق، ويصبح شكري سرحان في أعلي منحدر يهبط علي سهل، وتدرجياً نتراءي ملامح القرية الصغيرة التي نقل إليها اليوسطجي والتي لابد للذهاب إليها أن يقطع مسافة طويلة من المحطة. وعندما يبلغ القرية، لا نشهد البيوت أو المآذن أو القش أو الحقل، كما يحدث عادة في أفلام مخرجي الواقعية الميكانيكية المسطحة، ولكننا نشهد مجموعة من الفخاريات، تتابع علي مدي ما يقترب شكري سرحان من القرية، انها السمة الوحيدة المميزة لما يفعله إنسان ذلك المكان في بيئته، فهو يحول الطين إلي أشكال فخارية.

إلي هنا يكشف هذا التقطيع عن قدرة المخرج علي اخزال العناصر المكانية، بانتقاء ما هو دال منها، واستبعاد ما هو متكرر، وبهذا التركيز يستطيع أن يوجد لنفسه لغته الخاصة: فالمرکز مجرد محول فضيان لا أكثر ولا أقل، والاكتفاء بهذا يعني نفي المخرج إلي كافة مظاهر الحياة في ذلك المكان، كما أن قصر اللقطات المجسمة للقرية أو للمركز، مع طول اللقطات التي تصاحب فيها الكاميرا شكري في الطريق (ترافيلنج أمامي أو جانبي) يركز علي معني أوسع: هو التناقض بين مشاق الطريق الخالي وبين تكرار وسام ما في القرية العامرة. اما عزل الفخاريات، ووضع البلاليص في مدخل القرية، وتقديم شخصيات القرية الواحد أثر الآخر في لقطات قريبة ومع ذلك تخلو من الحميمية (علي عكس كل ما تتضمنه اللقطات القريبة من معان) فهذا كله يشير إلي قدرة المخرج علي الاختيار: فالتقارب هنا يتم بين أشباه جماد، والتكاثر إنما هو تكاثر كمي، بدليل اتساع رقع البلاليص والأواني الفخارية مقابل انكماش رقعة الإنسان. وإزاء هذا اللعب بالمتناقضات عن طريق التكوين، يباغتنا المخرج بلقطة لعدد كبير من الأطفال يبتقون من قلب القرية، ويزفون الوافد الجديد. أنهم بتهليلهم، وضجيجهم، دليل الحياة الوحيد في هذا المكان، ووجود علي هذا النحو يبعث سؤالاً يظل يطاردنا طوال الفيلم: هل ينتهي بهم القدر إلي نفس مصير صناع الأواني الفخارية؟

وينفس الطريقة في انتقاء العناصر الدالة علي العلاقات المكانية في مطلع الفيلم بطور حسين كمال موضوعه بحيث يعطينا، في النهاية صورة مركبة للحياة وللغرد وللواقع. فهو ينظر إلي كل شخصية من شخصيات فيلمه من ثلاث زوايا: من زاوية فرديته، وهنا يهتم بالأجواء الداخلية، ببيت البوسجي القديم الذي أجره له العمدة زاعماً أنه كان دار العمودية فيما مضى، بينما كل ملامحه مجرد خرائب تجعل الحجرات قريبة من داخل أي حظيرة، كما يهتم ببيت العمدة، مركزاً بصفة خاصة علي حجرة نوم ابنة العمدة (زيزي مصطفى)، المراهقة الطيبة القلب، الحاملة، والتي لم تخرج من بيت أبيها إلا ثلاث مرات: مرة لكي تلتحق بمدرسة أمريكية في أسيوط، ومرة عندما تذرعت بالذهاب إلي عمته كي تستطيع أن تلتقي بالشاب الوحيد الذي أحبته (سيف الدين)، ومرة أخيرة عندما فرت من أبيها، هابطة من النافذة، كي تجري في كل اتجاه، ومع ذلك ينتهي بها الأمر إلي أن تقع بين يدي الأب (صلاح منصور) وقد أغمد سكينه في صدرها، لأن التقاليد تملئ عليه أن يقضي عليها لما اقترفت من خطيئة.

إلا أن تغفل الكاميرا في هذه الأجواء الحميمية لا يحدث إلا كنتيجة لصراعات تحدث في الخارج، ولهذا فالداخل يلعب دائماً دوراً رئيسياً في استقراء ردود الفعل التي أثارها علاقة الغرد بالجماعة التي حوله. وفي جماعة تتحكم فيها طقوس وتابوت وعادات متوارثة لم يناقشها أحد، لأن ما من أحد يدخل الحياة عن طريق المناقشة، عندئذ يصبح من المستحيل أن نبحث عن نقطة انفصال بين أي فرد من أفرادها وبين واقع الجماعة، فالكلي يعيش من خلال ما هو عام، وأبداً لا نتحدد لأي منهم قسماته كفرد. وهذا هو السبب في أن دراسة الداخل تقتصر علي شخصين اثنين، هما اللذان يعيشان دراما حياتهما الخاصة: انهما الشابان شكري وزيدي مصطفى.

وعلي هذا الأساس يخخذ بناء الفيلم شكل حركة دياكتيكية تسير من الخارج إلي الداخل كي ترقم طفرة في خط الدراما الرئيسي، ثم نعود مرة أخرى إلي الخارج ليبدأ مرحلة جديدة. ففي بداية الفيلم، كان ضرورياً أن نعرف العلاقات التي تربط أبناء القرية، ونصل من معرفتنا بها إلي نوع من المشاركة الوجدانية لعزلة البوسطجي الذي أخذ جمود البيئة يجثم علي نفسه، فلم ير مهرياً من ذلك سوي الخمر وهواية الصور العارية، ثم البحث عن مصادر المعرفة الإنسانية بالوسيلة الساذجة التي يملكها، ألا وهي فتح خطابات الناس التي تودع بمكتب البريد، وتتبع تفاصيل حياتهم. كذلك كان ضرورياً أن نعرف جفاف الناس، واقترب مستوياتهم النفسية من تضاريس الصخور والتلال والسهول حولهم، كي نلمس ذلك الحب الذي هز ابنة العمدة المراهقة، وما أعقبه من خطيئة، ونذكر كيف أدي الجهل لا إلي تلك الخطيئة فحسب، بل بمعاوية الخطيئة التي هو مصدرها باجتثاث آثارها عن طريق إعدام الفتاة نهائياً.

ويفضل قدرة حسين كمال علي التكوين، استطاعنا أن نتخطي أبعاد الشاشة الثلاثية، لنصل إلي بعد آخر، يرتسم حقاً في إدراكنا، فنحن لا نراه، ومع ذلك فهو يعطي البيئة جسمها المتكامل وهذا البعد يتحقق عن طريق ميزانين يشعرا باستمرار بكافة المستويات الجغرافية في البيئة، وبموازاة المستويات النفسية لها. فباختيار مناطق فيها قمم صخرية، وطرق في مرتفعات، وأجزاء من سهل في أسفل، ويدفع الشخصيات إلي الحركة في جميع هذه المستويات، يحطم حسين كمال ما يسيطر علي أفلامنا من دهم المسرح، فنحن لا نعيش هنا في إحساس بأننا نشهد مجموعة تتحرك علي بعد أمتار من محور الكاميرا رصها المخرج بالعرض، بل نحس علي الدوام بأن كل بقعة هنا تشير إلي وجود هذه المستويات في مساحات شاسعة من الأرض. ونفس الإحساس لا يفارقنا ونحن في داخل حميمي بحث، كبديت البوسطجي أو كبديت العمدة. وأضرب مثلاً بلقطة واحدة توضح ما أشير إليه: اننا نشهد نافذة نفتح، وعندما تفتح يبدو منظر طبيعي يمتد في ثلث الكادر جهة اليسار، لنخيل وسهل وحركة فلاحات موزعة



في أقصى ما يحتمله عمق الصورة من درجة وضوح، أما في الخلفية المباشرة أمام النافذة، فهناك أرض مرتفعة، هي وحدها التي تدل علي ارتفاع البيت، وبين المنطقة السفلي والمنطقة العليا هناك حركة مستمرة للنساء يأتيين من أسفل إلي أعلى وبعد ذلك يقطع المخرج علي الداخل، فزري يدي شكري سرحان وهو يحرك الشيش، وبذلك ندرك ارتباط عالمه الداخلي بالخارج.

فمن الصخر والرمل والطين يخلق التكوين أرضية توحى دائم بجمود البيئة، ولا يوجد أي مكان داخلي لا تحوطه هذه المستويات، كأنها عنصر تهديد. وعلي هذه الأرضية تتحرك الشخصيات، ومن تدفق حركتها تحدث ردود فعل متوالية في نفسيتين تتبع دراما حياتهما علي التوازي: هما البوسطجي الذي بدأ يضع يده علي مأساة ابنة العمدة بقراءة خطاباتهما. ثم يحدث حدث يجعل الخطين المتوازيين يتداخلان قبل نهاية الفيلم: ذات يوم، بينما البوسطجي يقرأ خلسة خطابات الفتاة المراهقة، يعرف أن حبيبها قد وطد العزم علي أن يتزوجها رغم رفض أبيها، ولهذا يؤجر شقة، ويدعوها إلي أن تلحق به. ولسوء الحظ، يختم البوسطجي الخطاب المفتوح بختم البريد، بينما هو في غمرة انفعال شديد، بسبب ضغط الناس عليه في مكتب البريد، مما يوقعه في ورطة لا مخرج لها: إذ كيف يعيد لصق الظرف بينما علي الخطاب بداخله ختم مكتب البريد؟. وبعد محاولات يائسة في إصلاح الخطأ، ينتهي به الأمر إلي أن يعزف عن إرسال الخطاب، فلا تعرف الفتاة ما دبره خطيبها، وتكون النتيجة المشؤمة التي يعتبر البوسطجي نفسه مسئولاً عنها. وابتداء من هذا الشعور بالمسؤولية يلتقي خط البوسطجي بخط الفتاة ويزدوجان في قمة درامية كبيرة.

ومع ذلك، لا يكتفي حسين كمال بفتح جوانب الصراع بين الأرضية الصخرية (أرضية الواقع الجغرافية وما يقابلها من أرضية نفسية لا تقل عنها صلابة) وبين النفوس القليلة الثقة التي تريد أن يكون وجودها بعمل إنساني فلا تصل إلا إلي مأساة عجز الفرد عن تغيير واقع مصمت، كل ما فيه يندو

مماثلاً لآثار الفراعنة المتناثرة هنا وهناك (والتي لا تختفي عن أنظارنا حتي في أكثر المشاهد حميمية، وأعني به مشهد الحب الساذج بين زيزي مصطفى وسيف الدين) كلاً، لا يكتفي حسين بهذا، وإنما يتصيد لحظات فائقة في حياة شخصياته، أحياناً علي مستوي الشعور الجماعي (كمشهد المولد) وأحياناً علي مستوي طفرة الغريزة الفردية، (كمشهد الإغراء بين سهير المرشدي، غازية المولد، وبين شكري أو كمشهد الاغتصاب في برج الحمام بين صلاح منصور وخادمته). والحق أن هذه المشاهد تكشف لنا عن استحالة صمود الكائنات الإنسانية علي وضعها المتحجر الذي نراه طوال الفيلم، وعن ضرورة استشعارها لنفسها بسلوك ينبع من أفكارها النظرية وغرائزها (لاستحالة وجود تفكير أفضل).

وفي هذا المشاهد يتخذ الميزانسين إيقاعاً مغايراً إلا أنه يترجم، بعمق، عن لحظات الطفرة المبالغ فيها في السلوك البشري. ولنتوقف عند مشهدين: أولهما مشهد الاغتصاب، وثانيهما مشهد الإغراء.

في المشهد الأول، يصير الميزانسين علي استخدام تكوين مركب يربط بين أرضية الحدث العام وبين نوايا الفرد المستترة في لقطة واحدة، فنحن نري زوجة العمدة في المطبخ، ومن النافذة، مشهد، في أعماق الكادر، صلاح منصور يصعد خلف الخادمة إلي برج الحمام. ووضع الكل في مستوي بصري يشتمل، في طباقه، علي حكم تقوله الكاميرا، علي وجهة نظر نستخلصها من تشكيل الكادر، بلا حوار، وبلا تعليق. وهذه هي قمة البلاغة السينمائية. فإذا ما بدأت عملية الاغتصاب، انقسمت أرضية الحدث إلي مستويين: ففي الداخل، مشهد درجات أنفعال الخادمة، بينما يتقدم منها العمدة، وذلك علي مراحل تتخذ مسار كريشندو نفسي فائق، بينما ترد التشكيلات الخارجية علي هذه المعاني، إذ نري المشهد نفسه من أعلي، من فتحة برج الحمام، والاثنان يتصارعان بالداخل، في تكوين يوحي لنا بأننا نغفل في رحم امرأة (وإن كنت أحب إيداء بعض التحفظ علي تنفيذ هذا المشهد، وعلي مشاهد أخرى، لسبب

بسيط، هو أن حسين يغرق أحياناً في الشكالية فينسي توازن التكوين من الناحية المنطقية. انه مثلاً، يصور صلاح وخادمته من أسفل، وقد بدا كأنهما يطيران في الهواء، ولا أدي أي عين تستطيع، في الداخل أو في الخارج، أن تري الشخصيتين في هذا الوضع. أن مثل هذا التكوين يفقد العمل الفني جلاله).

أما المشهد الثاني، فهو أيضاً يتبع عملية نمو طفرة مائلة لدي شكري سرحان. فبعد أن شهد البوسطجي الغازية سهير المرشدي في المولد، فارت في نفسه غرائز كبتها طويلاً، فضرب لها موعداً في بيته. وبالفعل نجى الغازية، ويتحول شكري إلي نشوة متقدة، كيف تعطينا الكاميرا نمو هذا الانفعال بالنشوة. أولاً بتحليل المكان، علي أساس تجزئته إلي وجهتي نظر: من ناحية هناك الغازية، انها لا تستسلم بسهولة، بل تدور وتهرب لتعود مرة أخرى، غجرية الحواس، كي تلهب البوسطجي المسكين. ومن ناحية أخرى، هناك تهيو ذلك الموظف للحظة المتعة، فهو يجلس علي مقعد، وقد بدا نشوان، لا يكف عن الشراب وعن التطلع إلي غازية القلب. وهنا يلجأ المخرج إلي التباين في التكوين واستخدام هذا التباين لتحديد وجهتي النظر، علي مراحل تمثل نمو انفعالات كل شخصية ففي البداية نري شكري، في أقصى الكادر، وجهه لنا، بينما سهير تشغل المقدمة، وظهرها لنا. وفي لقطة تالية، يرد تكوين ثان علي الأول، ففري سهير في أقصى الكادر، بينما الكاميرا خلف ظهر شكري وهو يتطلع إليها. وبمونتاج متواز، تتابع حركة الكر والفر بين الاثنين، ثم ينهض شكري، فتحصره الكاميرا في كادر ثابت، بينما سهير تخرج الكادر وتدخل، في كل مرة تزيده رغبة. وهذه الإيقاعات الناشئة عن ردود اللقطات علي بعضها تشير إلي ما هو دال: كلاهما لا يقترب من الآخر إلا إذا شعر بأنه أصبح عسير المنال، فإذا ما وصل شكري إلي قمة انفعاله، تحولت حركة الكاميرا إلي نوع من المطاردة علي السلم، وعلي طول الحجرة، لا تثبت أبداً، لا تستقر، بل تفتت المكان لتصل إلي ما يشبه الدوار.

إلا أن حركة الكاميرا لا تبلغ الكريشندو، ففي اللحظة التي توشك فيها علي بلوغه، يعارضها شريط الصوت: ذلك ان الأهالي قد تجمعوا في الخارج، وتحول سخطهم (أو غيرتهم) إلي هياج جماعي إلي أصوات وصرخات وتهديد وطرق، وعند تقاطع شريطي الصوت والصورة في هذه المرحلة، يعود إيقاع المشهد إلي السكون بغتة: انه سكون تراجيدي، لا يرتفع فيه سوي صوت سهير المرشدي: لازم أمشي. أنا عارفاهم.

ومقابل هذه الديناميكية في تحليل مراحل الطفرة النفسية نشهد ديناميكية أخرى في تجسيم شخصيات أهل القرية وقد تجمعوا حول الباب. ان الكاميرا تتخذ هنا إيقاع الباليه: انها تقترب من جلاليب الفلاحين وقد تحولوا إلي سد يعوق سير الغازية، ثم تتركهم بعد أن تشق الغازية طريقاً كي تحاصر مجموعة أخرى وهي تقف في طريق الغازية. وعند هذا الحد، يتحول كل شئ إلي سياج عريضة تشير إلي وقوف هذه الجماعة ضد كل ما يعبر عن طفرة الإنسان. البنادق والجلاليب تبدو في كادر أشبه بعوارض أفقية ورأسية، والرهوس وهي تحصر سهير تبدو هي الأخرى عوارض أكثر صلابة. ويعد أن تشدد هذه الحلقات، بالتوالي، علي الغازية، نصل إلي قمة جديدة، نصل إليها عندما تبصق سهير عليهم وهي تصيح: جنكم داهية.

وهي أوركسترية فريدة نادراً ما وصلت إلي هذا الحد في فيلم مصري. والأمثلة كثيرة في البوسطجي، نجدها في مشهد ارتياح شكري لسماع عويل أهل القرية، ثم ذهوله عندما يعرف أن النساء والأولاد والرجال والعجائز قد خرجوا ليلاً ليعتلوا الحداد بسبب موت جاموسة. ونجدها في تكثيف جو البنات، بسنذاجتهن، ويعواطفهن، عن طريق حركة ترافيلنج يسير من سرير إلي آخر، حاصراً كل بنت خلف ناموسيتها، في تكوينات تعبر عن عنوية ورقة بالغتين.

وأياً كان الأمر، فالبوسطجي من أوائل الأفلام المصرية التي تشير إلى مولد السينما الجديدة في بلادنا. وهو، بالنسبة لمخرجه حسين كمال، يمثل نهاية مرحلة كان المخرج يبحث فيها عن أسلوبه وسط عشرات التيارات العالمية، وفي المعطف كما في المستحيل، بل حتى في الأوبريتات وأفلام الفيديو كالدندمة وكرنين، كان يجرب جزئيات في التقطيع وفي الميزانسين كنا، لصدق نواياه، نزيده حماساً وشجاعة علي المضي في مغامرته إلى النهاية. والبوسطجي، علي هذا الاعتبار نفسه، يمثل بداية مرحلة في حياة حسين كمال، وفي حياة السينما المصرية. إنها مرحلة الأصالة. وكما جرب حسين في محاولاته السابقة جزئيات تشكيلية وإيقاعية، فقد جرب أيضاً عناصر بشرية اكتملت مواهبها في هذا الفيلم، وعلي رأسهم مشيرة.

وبالطبع ليس حسين وحده هو السبب في تكامل الشكل الفني في البوسطجي، لأن التصوير أيضاً يلعب دوره في تعميق تكوينات الفيلم. والواقع أن مدير التصوير أحمد خورشيد والمصور مصطفى إمام قد لعبا دوراً هاماً في إبراز القيم التعبيرية في كل كادر. فاستخدام الأبيض والأسود هذا الاستخدام الدرامي يتطلب قدرة علي توزيع خلايا الكادر في درجات لونية عديدة، ويتوازن من الصعب تحقيقه لو أردنا أن نتسم الحجوم، وتبرز نتوء الجبل والصخر، وعند السهل في مستوي آخر، وتتراعي الشخصيات وهي في علاقة محددة إزاء هذه العناصر وتلك. إن اللقطات ذات الزوايا العريضة (المشهد كاملاً من شباك شكري : زيزي وهي تجري هرباً من أبيها في مقدمة شارع يبدو لا نهائياً) لا تقل في توازن كثافة الضوء فيها عن الكادرات المصورة ليلاً، كالمولد بتباين الأبيض والأسود فيه، وكالشخص التي تحولت إلى بقع ضوئية عندما نموت الجاموسة، وكتحويل الفلاحين إلى متاريس وقصبان وهم يطاردون الغازية.

ولا يقل الجهد الذي بذلته المونتيرة رشيدة عبد السلام عن جهد المصورين. فعلي يديها اكتسب الفيلم قيمته الإيقاعية، ومع ذلك فلتسمح لي بملاحظة بسيطة: في بعض المشاهد، كمشهد الإغراء بين

سهير وشكري، تنقل من كادر ثابت، إلي كادر ثابت دون وجود رابطة تشكيلية بينهما، وتكرر هذه الهفوة في مشهد اللقاء بين سيف الدين وبين زيزي، ولا أدري إذا كانت المسألة ترجع إلي افتقار مادة الفيلم إلي لقطات بديلة، أم أن رشيدة لا تكاد تصب طاقنها في قالب تعبيرى حتي تشدها تقاليد السينما الإخبارية إلي موقف متخلف. مجرد ملاحظة. ومثلها ملاحظات أخرى علي الإخراج: لمانا بلجأ حسين إلي كادرات تشبه الكارت بوستال، كمشهد سيف الدين خلف الورود، ومشهد الفتاة زيزي وهي علي السرير تحرك يديها في إشارة تدل علي الوجد، ومشهد شكري وهو يخاطب الجمهور ويفسر الأحداث كما كان يفعل مفسرو الأفلام في عهد السينما الصامتة؟. مجرد ملاحظات. وهناك ملاحظات أخرى تتعلق بوقوع حسين كمال في فخ الشكلية، كما في مشهد البرج، وكما حدث في كادرات الحديقة المصنوعة. ان هذا التعلق بتكوينات جميلة في حد ذاتها يعرض وحدة الفيلم إلي خطر مروع: ففي هذه اللقطات يحدث انفصال بين خط الدراما المتولد عن تكوينات وعن إيقاعات، ويتم نوع من الانشطار بين الشكل والمضمون، يؤدي إلي شعورنا بأن ما نراه في التكوينات الجميلة في حد ذاتها مجرد شخوص ميكانيكية، وقفت أمام المصور كي يلتقط لها صورة في بوز يحجزها.

ولكن مهما تعددت هذه الهفوات في الفيلم، فَمَا لا شك فيه اننا، هنا، مع فيلم البوسطجي، نشهد بداية جديدة لسينما مصرية عالمية الشكل مصرية المضمون. وهي نتيجة رائعة يوصلنا إليها فيلم رائع، فيلم تكاد قيمه التشكيلية والإيقاعية أن ننسينا ما في سيناريو صبري موسي من هارموني وتوازن درامي.

مجلة المسرح والسينما

يونيو ١٩٦٨

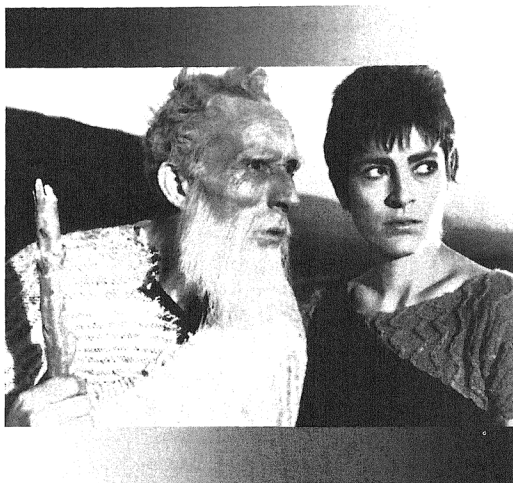
الفصل الثاني

نقد أفلام أجنييه طويلة

الكتا

من أخطر الأعمال السينمائية هذه المحاولة التي قام بها المخرج اليوناني ميخائيل كاكويانيس فقد أصر علي أن يعد للسينما النص اليوناني لمسرحية الكترا، ويحتفظ بكل بيت كتبه يوريبديس، ويصور أحداث الدراما في أطلال اليونان، معتمداً علي التصوير الخارجي، وقال له أغلب السينمائيين: كل ما ستفعله هو نوع من المسرح المصور! ومع ذلك، فقد أذهلنا هذا المخرج الذي عرفته بلادنا هاوياً للسينما بمدينة الإسكندرية ثم مونتيير يتمتع بحس شديد بالإيقاع، كلاً لم يكن ما شهدناه مسرحاً، فكل لقطة تحمل تعبيراً سينمائياً خالصاً، كيف وقعت هذه المعجزة؟. المسألة في غاية البساطة: لقد اكتشف المخرج اليوناني المعادل البصري لأبيات يوريبديس، وبدلاً من أن يترك الممثل يصف لنا ما وقع قبل اللحظة المشحونة حيث تبدأ الدراما، جعل الكاميرا تصف لنا كيف تأمرت الملكة كليتمنستر علي زوجها اجامنون فقتلته هي وعشيقيها ايجست لكي ينفرد الأخير بالسلطة. هنا نجد الإقاعات سريعة، فهناك لقطات قريبة ومكبرة للأيدي الآتمة، تتابع كلها في صمت مذهل، وعندما يحاول أحد المجرمين أن يشد الملك الضحية إلي مقتله، يرتفع صوت الموسيقى، موسيقي عنيفة، أشبه بطاقة انتقام قدر

انفجرت في لحظة واحدة، وهكذا نزل في ثلث الفيلم الأول موزعين بين إيقاعات الصور وبين الموسيقى التي تقوم بدور الصوت، لا في حركة توافقت مع الصور، ولكن في حركة تعارض، تماماً كنظام البوان والكونتروان في البناء السيمفوني. وفي الثلث الثاني للفيلم، رأينا الكترا وقد طردتها أمها من القصر واصبحت زوجة شكلاً إراعي أغنام تعيش معه عذراء هي وينات ارجوس، وفي هذه المرحلة، نجد المخرج يحافظ علي البناء الداخلي للدراما القديمة: فالمفروض أن البنات هن جوقة المنشدين (الكورس) التي تعبر عن اعتراضها علي آثام الملكة الأم ونقدم لنا وجهة نظر الشعب، ولقد فهم كاكويانيس وظيفة الكورس تلك، فاستمد منها الجوهر، ثم عالجها سينمائياً، بتوزيع أبيات الشعر (بل ويضع مقاطع فقط) علي الفلاحات، ثم بتقسيم حركة الكاميرا إلي قسمين فهي بانورامية عندما تتعلق المسألة بوصف المكان وحياة الرعاة، تماماً كما في أبيات يورديدس، وهي نفسية (لقطات قريبة ومكبرة) عندما يضطر إلي إظهار ردود الفعل علي وجه الكترا، في حزنها، في أملها اليائس الذي تعلقه علي عودة أخيها أورست لينتقم لأبيهما الشهيد، وفي النهاية، تصبح الكاميرا هيستيرية، لأننا نشهد الأخ والأخت في حالة توتر حادة، يريدان الانتقام لأبيهما ويصطدمان بأن من سيقتلان هي أمهما، ولا يرينا المخرج عملية القتل، وإنما يتجه إلي الكورس، فإذا بالكاميرا تتوقف إزاء وجه كل امرأة وهي تصيح: لم نر جريمة كهذه في التاريخ. وما أن تضع المرأة يدها علي عينيها حتي تدور الكاميرا حول محورها فإذا بالمرئيات تدور في نطاق الشاشة كلها، وهكذا ينتقل المخرج من وجه امرأة إلي أخرى وفي الوقت نفسه تدق الموسيقى دقاتها الرهيبة معبرة عن القدر، ويتجسم الريف اليوناني، وتحليل عناصر المكان وتحويل كل بيت شعر إلي صورة من الحياة اليونانية خرجت المسرحية من خشبة المسرح لتصبح سينما، لكنها ليست أي سينما، ولكنها السينما في صورتها الكلية، باعتبارها فناً شعبياً تكتيكه يرغمنا علي التعبير عن الحقيقة



الموضوعية، حقيقة أن أفعالنا مرتبطة بالظروف التي حولنا، وأن كل حدث نتاج صراع بين نقيضين، ومن هنا نبدأ السينما وظيفتها في المجتمع: انها تخرج عن دائرة التحليل النفسي لتربط الإنسان بمجري اللحظة التي يعيشها، وفيما مضى، كان المسرح اليوناني يقوم بهذه الوظيفة: فالكاتب يعرض وجهة نظر الشخصيات الممثلة للأبطال، ثم يعارضها بوجهة نظر الجماهير التي يمثلها الكورس، أما في عصر انتصار الجماهير فقد أصبح الكورس في الشارع، في الواقع المباشر. ومن محاولته لفهم الحقيقة ومن التعارض البادي في السلوك الذاتي للأفراد يتفجر الصراع الدرامي. وهذا ما أثبتته كاكوبانيس بإيجاد لغة معاصرة تحل محل لغة الكلاسيكيين هي لغة السينما، وإذا كان الإنسان قد تخلص من حتميات الغيب عصب دراما الأمس، فما زال يصارع ضد حتميات التطور الاجتماعي، عصب دراما اليوم.

الأهرام

١٩٦٢/٨/٢٦

اشترت أبا

منذ سنوات، ظهر تيار الموجة الجديدة في السينما الفرنسية ليحاول تثبيت وظيفة السينما في حياة ملايين الناس، باعتبارها وسيلة لإظهار مواطن الحركة في كل شيء: في الانفعالات، في مشاهد كل يوم، في علاقة الإنسان بالطبيعة، في وسائل الإنتاج الحديثة، فبالصورة يتحدث السينمائي كما يتحدث المعلق الصحفي أو الأديب بالكلمة، ولا حدود لحديثه: انه يستطيع أن يعطينا رأيه عن الزحام أو عن ثوب أنيق أو عن ممارسة السأم في مقهى. في كلمة لقد أرادت الموجة الجديدة الفرنسية أن تجعل من السينما فناً خالصاً لا يركز علي المسرح ببنائه الكلاسيكي، حيث لا تدور الأحداث الا حول بطل مميز، ولا يركز أيضاً علي الرواية، حيث يوجد انتخاب خاص لأحداث تخدم أبطالاً أيضاً.

ولقد كان رد فعل الموجة الجديدة الفرنسية شديداً في كافة الأوساط السينمائية في أغلب بلاد العالم. فقد ظهر تيار السينما الحرة في إنجلترا، كما ظهرت جماعة الثقافة الفيلمية في أمريكا، وكذلك الموجة الجديدة في إيطاليا لتساير كلها النقلة الأخيرة التي أحدثها السينمائيون الفرنسيون الجدد. وكان

من المتوقع أن يبدي السينمائيون السوفييت نوعاً من التردد والتأمل الطويل، إزاء ذلك التحول الخطير في مفهوم السينما، لكن الغريب أن تكون استجابتهم فورية، هم الذين يخضعون السينما لأسس صارمة، قريبة جداً من قوانين الرياضة، ولها تقاليد عريقة، بدأت منذ وضع إيزنشتين قواعد المونتاج التي تكشف عن العلاقة الجدلية في أي ظاهرة ومنذ طور دوفجينكو هذه القواعد فأحدث نوعاً من الغنائية الجماعية.

وفي العام الماضي، ظهرت بالفعل جماعة من الشباب الجدد، يريدون للسينما أن تنفذ إلي دافع الحياة اليومي، وتعاين مصائر بسطاء الناس، وكان رأيهم أن الحياة في الاتحاد السوفييتي قد تخطت المرحلة التي كان الناس يتطلعون فيها لأفعال الأبطال والزعماء والقادة، وبالتالي لا ينبغي أن تدور الأفلام حول أنماط أعلي في سلوكها وفي أفكارها.

وبهذا المفهوم واجه المخرجون جريجوري دانيليللا (مخرج فيلم جولة في موسكو) وزاخاريوس ونعيموف وإيليا فريش الواقع السوفييتي الجديد، جاعلين من الكاميرا وسيطاً بين الناس وبين الظواهر التي تتراكم حالياً في حياتها، فرواسب الستالينية، وما يتفرع منها من بيروقراطية وتفضيل للإنتاج علي الإنسان وإهمال لنغمة الفرد الداخلية إذا كان بسيطاً.. كلها موضوعات تشكل دعامة الموجة الجديدة السوفييتية.

ومن بين هذه الأفلام يبرز فيلم اشتريت أباً للمخرج إيليا فريش كنموذج يتركز فيه الاتجاه الجديد. فلا يوجد هنا موضوع بمعناه التقليدي، وإنما حركة الحياة. وهي حركة لا يسير سياقها من تلقاء نفسه، فليس هدف المخرج أن يقدم كارت بوستال تقليدي لهذا الحي أو ذاك، وإنما يريد أن يناقش، بلغة السينما، علاقة ذلك بالناس. وهي علاقة تزداد عمقاً إذا عرفنا أن وجدان طفل هو الذي يلتقطها. والطفل



اشتریت آبا اخراج الیا فریز

هنا هو الذي يربط لنا الواقع السوفييتي بنظرتنا نحن المتفرجين: انه طفل حاد الذكاء، بدأ يعي الحياة مع هذا السؤال: هل لابد لكل طفل أن يكون له أب؟ ذلك انه يتيم الأب، وأمه التي تعمل علي الآلة الكاتبة مشغولة عنه بعملها ومدرسته لا هم لها سوي إصدار الأوامر له، وكل ما حوله يشعره بأنه لا يوجد من يهتم به حقيقة، ولهذا يهرب من هذه العلاقات إلي أعلي شجرة مثلاً، ويترك لنفسه العنان: يسرح ويتأمل الناس تحته ويفلس واقعه بوجودانه، برجدان طفل لم يحوله صراع العمل اليومي إلي قالب. ان كل ما في نفسه لا يزال بكراً، وهذا ما يجعله يتساءل عن الأشياء العادية التي لا يفتن الناس إلي وجودها في حياتهم. وما هو يصل إلي سؤال ضخم يوجهه إلي أمه: من أين أتيت أنا؟ ان الأطفال حولي لهم آباء، فكيف أتيت بي أنا يا أماه وليس لي أب؟. وتجيبه الأم من خلف الآلة الكاتبة بإجابة غير مكترثة. ولكنه يأخذ المسألة بمأخذ الجد، ويسألها: هل اشتريتي يا أماه من محل؟ ولكي تتخلص مما تحسبه ثثرة، تجيبه بالإيجاب. وإلي هنا وتستيقظ في نفس الطفل رغبة حادة في الحصول علي أب من المحل الكبير بالمدينة، رغبة تغور في شكل حلم، ثم تتحول في حيز الواقع، إلي مغامرة كبيرة بالنسبة لطفل لم يعبر إشارة مرور في الشارع الكبير، ويواجه كل ميكانيزات المدينة، وما أن يصل إلي المحل الكبير، حتي يجد الجميع يسخرون منه، ولا يفهم هو سبب سخريتهم، لقد قالت له أمه انه في وسعه أن يشتري أباً من محل، وما تقوله أمه هو اليقين. ولا يخلصه من الأخطار التي يتعرض لها سوي شاب وسيم، يحمل وجدان الحياة الجديدة، فيطيع رغبة الطفل، ويسلم له نفسه باعتباره الأب الذي اشتراه حقاً من المحل الكبير.

وربما لأول مرة في السينما السوفييتية نجد الإخراج يسير علي أساس تجزئة العلاقات بطريقة تسمح بتفجير الشحنة الغنائية في مادة كانت تعتبر مادة تسجيلية في السينما السوفييتية. فالمرور وازدحام الطرقات والأشجار في الطرق والمباني الجديدة وتسابق الناس علي الشراء في وحدة مجمعة،

كلها تتخذ اهتماماً درامياً هنا، لأنها تخاطب نفسية الطفل. فهي إذن لا تعرض لذاتها وإنما توضع موضع سؤال، أو موضع اتهام. ولقد ذهب إيليا فريتس إلي أبعد من ذلك، فلجأ إلي ما كان يسميه سينمائيو الطبيعة (أمثال رومان وديلاك) بالباليه السينمائي. ففي أثناء حلم الطفل بأنه قد اشترى أباً من محل أزياء، وجدنا السلم الموصل للمبنى يتحول إلي خطوط سوداء وبيضاء، ترقص عليها أم الطفل، وإيقاع الألوان المتدرجة من الأبيض والأسود، أي إيقاع التكوينات، يصاحب إيقاع حركة الممثلين، وكلاهما يتخذان إيقاعاً سريعاً (اكسيلريه) يوائم جو الحلم تماماً. كذلك في أثناء رحلة الطفل في المدينة، لقد تسابقت عناصر الصور لكي تضفي علي الطريق جواً مشبعاً بالعاطفة، فمن خلال زجاج السيارة، بدت المرئيات تتحرك في حركة منسجبة توحى بفعل الإنسان خلفاً، فهر الذي أعطي المياني والطريق والأشجار هذا الشكل. هو الذي حول الطبيعة إلي وحدة منسجمة بعد أن كانت فوضي لا تحمل إرادته. ومن هنا كانت الكاميرا في يد فريتس ذلك الوعي الجديد الذي يربط الإنسان لا بالواقع اليومي فحسب، بل بما يشتمل عليه هذا الواقع من قضايا تهتم الإنسان ومن منظورات قد تدعوه إلي تحريك كل شيء واستخلاصه من الروتين في العلاقات ومن الجمود في الطبيعة. وبهذا يحتضن المخرج السوفييتي كافة التجارب الجديدة في السينما الأوروبية ولا يقدمها كما يفعل الأوروبيون كتمرينات أسلوب تبين كيف يحقق السينمائي مذهبه، وإنما يربطها بواقع بسطاء الناس. فالموجة الجديدة السوفييتية هي بداية السينما الخالصة. وقد خرجت من المعمل ومن الأبحاث النظرية واتجهت إلي الشارع وأصبحت تباغت أبسط الظواهر العادية لتكتشف عما بها من عمق وشاعرية وقيم إنسانية.

"الأهرام"

هاملت

لقد تتابعت سنوات كثيرة تراكم خلالها غبار كثيف علي أعمال شكبير، لدرجة أن أصبحت كل مسرحية من مسرحياته نصاً معقداً يحتاج فهمه لعمليات تنقيب تاريخي كما يحتاج لتطبيق منهج شرح النصوص. ولاشك في أن استحواذ العقليات الأكاديمية علي شكبير هو الذي طمس الحرارة الإنسانية التي تشع من كل عمل من أعماله كذلك محاولات بعض علماء النفس والبياتولوجيا لتفسير أبطال شكبير كان لها أثرها الخطير في أبعادها عنا، لأننا لو تصورنا عطيل حالة نفسية أو هاملت عقدة معينة لانتهي بنا الأمر إلي الانفصال عن هذه الشخصيات، فحين نبحث عن أنماط تعطينا وعياً بإنسانيتنا، وتخطب وضعنا، أما اعتبار الشخصيات شاذة فإنه يهدم أساس التعاطف الإنساني بين الأثر الفني وبين مستقبله، فالشاذ ليس منا، وبالتالي لا نتجه إلي عالمه إلا بروح الفضول العلمي.

وإلي عهد قريب، كانت التفسيرات الأكاديمية، وخاصة تلك التي تركز علي التحليل النفسي،

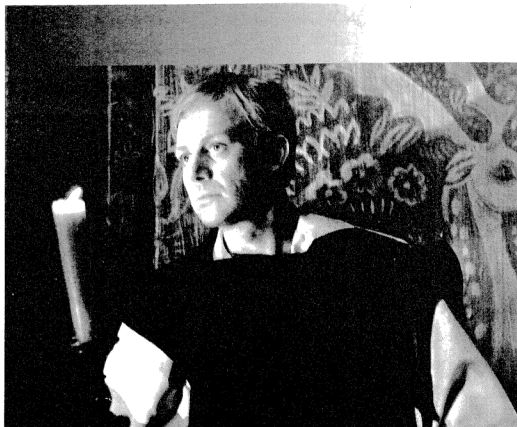
تعتبر هاملت حالة خاصة، يتجسد فيها الشك والتردد، وكان المخرجون المسرحيون يعملون هم أيضاً

علي تعميق هذه الفكرة، أنهم يقدمون عرضهم المسرحي بحيث يعزل التفاصيل الاجتماعية التي مهدت للوضع الذي وجد هاملت نفسه فيه، ويركزون بشدة علي الحالات التي يدور فيها هاملت حول نفسه أو أمام أمه يشعرها بالذنب.

ولا شك في أن المنهج الذي كان يستخدمه هؤلاء جميعاً هو العامل الأساسي في تشويه معالم هاملت الإنسان. فهو منهج ميكانيكي، ينظر إلي الحياة كما لو كانت تتابعاً لحالة واحدة ولوضع إنسان واحد ولنظام اجتماعي واحد تتكرر كلها عبر العصور. ومع عملية التكرار هذه تبرز شخصيات تختلف عن الذين يكررون صورة من سبقوهم، أنها الشخصيات الخارقة للطبيعة، ومن بينها في رأيهم نجد شخصيات شكسبير.

لكن لو طبقنا المنهج التاريخي العلمي لاختلفت الأوضاع تماماً وأول سؤال نأله هنا عندما كتب شكسبير مسرحية هاملت، كيف كانت الأوضاع في عصره؟. ونحن نعرف أن عصره كان يسجل ظهور نظام اجتماعي جديد، يقوم علي التجارة والصناعة بدلاً من الزراعة، وعلي التبادل التجاري والثقافي معاً بين الدول بدلاً من إغلاق البلاد في حدود إقطاعيات تحجبها عن الدنيا أبواب الجمارك. وكان دعامة هذا النظام الجديد هو الإنسان الذي رفض أن يعيش بلا معني، متوكلأ، في قلب الإقطاعية، يسبح بحمد السيد صاحب الأراضي الواسعة. ان ذلك الإنسان الجديد يرفض أن يؤمن إلا بما يشعر به حقيقة وبما يصل إليه عن طريق العقل الإنسان. ورفضه هذا يضعه في مواجهة قوي العصور الوسطي التي كانت تعطي الناس أفكاراً جاهزة، غيبية، أقصى جهد فكري فيها هو القياس الأرسطي.

إن فهماملت ليس شكاكاً إلا لأنه يؤمن بالمعرفة الإنسانية، ولهذا يبحث ويحل ولا يستقر علي رأي إلا إذا بلغ حد اليقين. إما من حوله، عمه الذي قتل أباه واستولي علي العرش، ومعه الملكة، أم



اينوكينتي سموكتونوفسكي في فيلم هاملت اخراج جريجوري كوزنتسييف

هاملت .. وكذلك بولوينوس مربّي الشباب الذي جعل التربية في خدمة التجسس . ورجال البلاط .. وكل الشخصيات الإقطاعية .. جميعهم كانوا يحسدون إنسان العصور الوسطى . وبين هذين النمطين يحتدم الصراع العنيف الذي يشكل حركة المسرحية .

وبهذا المفهوم تناول المخرج السوفييتي جريجوري كوزنتزيف هذا الأثر الخالد لشكسبير وحاول معالجته سينمائياً وهي معالجة فريدة حقاً، لأنها أولاً جعلت هدفها الأساسي هو إبراز الصراع بين طالب العلم هاملت، الذي جاء من جامعة فينبرج مشبعاً بروح عصر النهضة وبين من يعيشون في ظلمات العصور الوسطى مكثفة في قلعة السينيور، ولأنها ثانياً جعلت من هذا الصراع صراعاً بين كل إنسان جديد يناضل في سبيل خلق مجتمعات أكثر إنسانية بينما هو في قلب مجتمعات متخلفة . أنه نفس الموقف الذي وقفه ثوار فرنسا في نضالهم ضد هذا الإقطاع في القرن الثامن عشر، ونفس الموقف الذي يقفه الثوار الاشتراكيون اليوم إزاء النظم الرأسمالية المستغلة . فالمخرج، بتحويله الخاص إلى العام نجح في خلق جو من المعاصرة حول ما هو تاريخي في هاملت .

ويقول جريجوري كوزنتزيف:

إذا لم أكن مقتنعاً بعصرية هاملت لما أخرجت هذا الفيلم أبداً . انني أزدري الأفلام التاريخية والإخراج الكبير في ملابس فضفاضة، أما هاملت فهو في نظري شيء مختلف تماماً . انه كما أراه ليس تراجيدياً ثار، ولكنها تراجيديا وعي، صراع بين كائن إنساني وكائنات لا إنسانية .

وهو صراع بجسمه المخرج بطريقة سينمائية خالصة . فالسينما تتميز أساساً بتعدد المكان لا بوحده وبالقطع الزمني إلى مالا نهاية، فكيف يستفيد المخرج من إمكانيات السينما هذه وأمانة نص مسرحي له شروطه الخاصة ؟ . ان كوزنتزيف يحصر الشخصيات التي تمثل روح العصور الوسطى في

القلعة: وفي ممراتها وفي مخدع الملك أو الملكة، وفي حجرة أوفيليا تتجول الكاميرا.. أما هاملت، فيجعله ينتقل من الخارج إلي الداخل، لكي يظهر نفسه الموزعة بين القديم المخنوق في مكان محدود وبين تطلعه إلي آفاق أوسع. ثم عندما يحدد الكادرات التي تكشف عن أوضاع الشخصيات فإنه يستخدم الأسلوب التعبيري: فالقضبان تحصر أوفيليا غالباً، والملكة نراها من أعلي وقد انسحقت تحت ثقل ذنوبها، وهاملت تتبعه الكاميرا في حركات ديناميكية تكشف عن انه العنصر الفعال وسط هؤلاء.

ثم هناك ذلك الاستخدام الواعي للعناصر التشكيلية ممثلاً في التنقل بين عناصر ثلاثة، هي: الصخر والبحر والنار. فمع كل ثورة تحتدم في نفس هاملت، تنقلنا الكاميرا إلي الخارج، إلي البحر، نراه غضباناً أو ثائراً. وعندما تبدو المأساة راسخة، نجد صخور قلعة السنيور توحى إلينا باستمرار صراع الإنسان الشابه وسط قيود الطبيعة، فإذا ما أصيبت أوفيليا بالجنون، تتصدع الصخور وتبدو الشقوق حتي في حديد القلعة. وعندما يضع المخرج شخصياته في مواجهة هذه العناصر التي تمثل قوي الطبيعة المتصارعة، فلا شك انه يهدف من وراء ذلك إلي تأكيد روح التراجيديا في أعلي أشكالها، باعتبارها صراعاً بين إنسان يبذل كل طاقاته في سبيل انتصار قيمه الإنسانية التي يؤمن بها، إلا أن الحياة لا تعطيه الزمن الكافي ليمضي في معركته حتي النهاية، فالطبيعة أقوى. لكن لا يعني ذلك انها تهزم الإنسان، فما فعله البطل يضرب المثل لأجيال مقبلة.

ومن المهم أن نشير إلي منهج التبعية الذي استخدمه كوزنتزيف. فهو مع إصراره علي الدقة التاريخية، لم يضع في اعتباره سوي استخلاص روح النضال الإنساني وسط عناصر تعارض الحياة وعناصر تدعو إلي الحياة، لأنه لا يريد للمتفرج أن ينتهي من الفيلم بهذه النتيجة: كان هاملت شخصية تاريخية لعبت دورها يا لعظمته. وا أسفاه علي العصر الذي ولي، كلا.. فما يريده، بكل قوة، هو أن ينتهي إلي الإحساس بأنفسنا بقوان نحن الإنسانية وسط أي ظروف نصارع فيها كما صارع هاملت.

وها هو كوزنتزيف يوضح منهجه فيقول:

إذا كنت أعتبر هاملت موضوعاً حديثاً، فلقد أردت أن أعالجه مستخدماً أكثر أشكال الفن حداثة، بادئاً من الواقع لكي أبلغ الشعر السينمائي. ولقد التزمت في كل التفاصيل بأن أبرز بالدقة نهاية القرن السادس عشر كما استطاع أن يراها شكسبير حوله، لكن علي أساس أن أحتفظ للنفسى بهذه الحقيقة باعتبارها مجازاً غنائياً.

"الأهرام"

١٩٦٤/١٢/٢٠

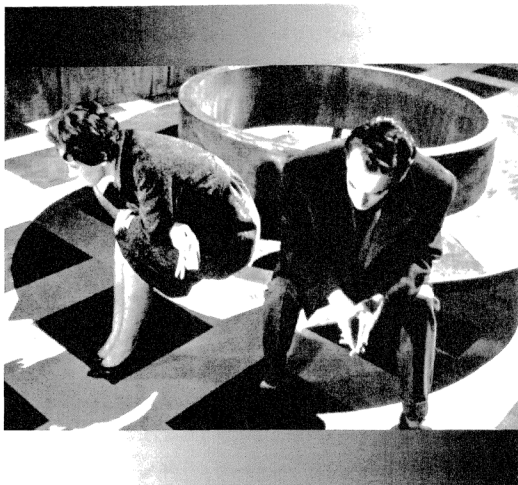
٩ أيام في عام

في العهد السنالي، حدثت أغرب مفارقة في تاريخ الفكر الإنساني: ان الذين ثاروا علي الاقطاع والرأسمالية نسوا أنهم لم يفعلوا ذلك إلا لسعادة الفرد، نسوا أن المجتمع الاشتراكي هو المجتمع الوحيد الذي تتحطم فيه القيود المعطلة لازدهار كل إنسان. ومن هنا سادت البيروقراطية ومعها الإرهاب كافة الميادين. فرأينا ماياكسوفسكي الذي خلق شعراً جديداً، تراكييه ومفرداته مستوحاة من حركة المصنع، وشوستاكوفتش مبدع الموسيقى المعبرة عن إنسان يحرك حياته بالعلم وبالإيمان بحق الجميع في الحياة كاملة، رأينا رائدي الفن الاشتراكي بضطهدان ويتهمان بالشكالية، فينتحر الأول، ويتراجع الثاني. ثم وصل الإرهاب إلي ميدان السينما، ففر إلي المكسيك سيرجي ايزنشتين أول من صاغ نظرية موحدة للفيلم جعلته فناً سابعاً، تتحقق فيه كل الفنون، زيمير، من خلال حركته، عن رؤية علمية للواقع. وأمام ذلك الطوفان، صمد الجيل الثاني من الفنانين. كانوا يؤمنون بأن مجتمعاً يقوم علي الديالكتيك هو المجتمع الذي يفهم التناقض في الفرد ويؤمن بالتطور، لا يضع الناس في علب ولا يجمد الحياة في شعارات.

وفي هذا الفيلم ٩ أيام من عام يجسد المحنة التي عاشها جيلهم: التعارض الحاد بين حق الفرد في أن يعيش حياته بحق وبين الإطار الرسمي الذي يفرضه عليه النظام. والسؤال الرئيسي هنا: ما فائدة أن تبني جنة إذا كان فيها قلوب تتمزق؟. والقلب الممزق في الفيلم هو ليليا، كان مساعدة لعالم ذرة شاب (باتالوف)، ثم أحبته، لكنه لا يصارحها برغبته في الزواج. لم يتركها للهواجس، للانتظار الطويل؟. ويعد صراع نفسي، تعرف الحقيقة: أن حبيبها قد أصيب بالإشعاع الذري ويخشي أن يحول ذلك دون سعادتهما. إلا أنها تتشبث به، وتتزوج، وفي اللحظة التي يخيّل إليها فيها أنها قد احتوت السعادة تصطدم بومها. فزوجها مشغول عنها بأبحاثه العلمية، انه يحقق معادلة رياضية ستنتهي بانتصار ذري. ولهذا لا يدعوها إلى مرقص، ككل الزوجات، لا يحدثها حديث القلب في بيتها، لا يعبر عن رأيه فيما تقدمه من طعام، وحتى ثيابها، انه لا يراها. أي حياة هذه؟. ثم تسير الحركة في شكل قوس، يبدأ بالكشف عن مشاعر ليليا، وهي تفكر، وهي أمام المرأة، حتي تنتهي إلى الوعي بدور زوجها في الحياة، إلا انها لا تنتهي إلى الوعي إلا حينما يكون الأمل أخذاً في الزوال. فالزوج قد أقدم علي تجربة علمية لم يسبق أن أجريت، لأنها تصيب من يجربها بالإشعاع المؤدي إلى الموت، ومع ذلك أتمها وانتصر مع معرفته بالنتائج.

وتفهم في هذه اللحظة زوجها الذي يؤمن بالأ مستحيل في عصر العلم. ثم تنتظر وقوع مستحيل آخر، هو نجاح عملية جراحية لم يجربها أحد، لو نجحت، سينجو زوجها. وأمام غرفة العمليات تنتظر ساعات بعدها تصلها دعوة من زوجها لقضاء العشاء في مطعم: انها أول دعوة تتلقاها منه.

ومع أن الفيلم يدور في بيئة علماء، إلا أن ميخائيل روم أراد أن يكشف لنا عما هو إنساني في ذلك المجال الذي يبدو تجريدياً خالصاً، أراد أن نقرأ ما في نفس ليليا. ولهذا لا تمر الكاميرا علي



٩ أيام من عام اخراج ميخائيل روم

القطاعات العريضة، في مركز الأبحاث، أوفي الريف، إلا لكي تنقلنا من حركة النفس إلي الكادر العام للمجتمع.

ان روم، هنا، يقدم لنا فيلماً يسير في نفس خط ايفان الرهيب لايزنشتين، من حيث الزوايا والاستخدام التعبيري للميزانسين، لكنه يعطي للنفس مكانها، فيصل إلي تلك القصيدة السمفونية التي عشناها مع بطة هيروشيما حبيبي.

"الأهرام"

١٩٦٤

الطيور

في الوقت الذي تحقق فيه الإنسانية انتصارات رائعة في مجالات التقدم العلمي والتطور الاجتماعي ، يطالعنا المخرج الأمريكي ألفريد هيتشكوك بهذه النظرة المذعورة التي يحاول أن يجعلها نظرتنا نحن . فماذا نفسر هذه الظاهرة ؟

هذه أول مشكله يثيرها فيلم الطيور وهو فيلم أعده هيتشكوك للسينما عن رواية للكاتبة الإنجليزية (دافني ديمورييه) ، صاحبة الرواية الشهيرة ريبيكا ، و الطيور مثل ريبيكا تعتمد علي خلق جو من الغموض الذي يسبق وقوع مأساة خارقة للطبيعة . وإذا لجأت روائية إنجليزية الي هذا الأسلوب في تناول الواقع ، فليدبر ما يبرر اتجاهها : فالمرأة الإنجليزية ، وخاصة جيل ما بعد الحرب العالمية الأولى ، كانت تشعر برغبات وأحلام يكتبها المجتمع المحافظ ، فلا تجد في حيز الواقع ما يحسم رغباتها وأحلامها ، ولهذا كانت تلجأ الي (التنفيس) عما هو مخزن في عالمها الداخلي بكتابة روايات غامضة ،

تتحول فيها الأحلام المكبوتة الي رؤي وأشباح ، هذا اذا لم تدفن حنينها العاطفي في نزعات طهورية
تحل فيها الأخلاقيات الرسمية محل السلوك الأنساني السوي .

لكن عندما يتناول هيتشكوك موضوعا ينبع من لا شعور سيدة أنجليزية ، ثم يخلق منه فيلما يدمج
العلم بالخرافة ، ويقوم علي (التوقع) لما سوف يحدث للأنسان لو هاجمته الطيور ، تلك المخلوقات
الأييفة التي صاحبت تاريخنا الإنساني دون أن تصيبنا بأذي ، عندما يفعل هيتشكوك هذا ، فمن
الضروري أن نسأل : ما هو قصد المخرج ؟ . وإذا عرفنا أن الفيلم يبدأ بمحاضرة قصيرة يلقيها علينا
هيتشكوك ويحدثنا فيها عما أستفادته الإنسانية من الطيور طوال تاريخها ، وإذا عرفنا أن هذه المحاضرة
نقطع فجأه بدخول إمرأه مذعورة تصيح (لقد عادت) ثم تجي العناوين لتقول لنا أن الطيور هي التي
عادت ، وإذا عرفنا أخيرا ان هذه المقدمة المفروضة انها تمهد لتحقيق علمي ، وبالتالي ترغم أي مخرج
علي التحول إلى أسلوب الفيلم التسجيلي ، اذا عرفنا أن المقدمة تنتهي الي فيلم يقوم علي مغامرة غريبه
نجد فيها محاميا شابا يستفز امرأة ، فتصر المرأة علي قبول التحدي والرد علي الاستفزاز ، فيكلفها ذلك
أن تغامر بمطارده الرجل في شبه جزيرة بالريف الأمريكي ، حيث تتابع أحداث خارقة بسبب هجوم
الطيور علي سكان البلدة ، إذا عرفنا كل ذلك ، فان هدف هيتشكوك يتضح لنا : أنه يريد بقيلمه هذا أن
يوجه أنظارنا ألى حساب الاحتمالات بدلا من اليقين العلمي .

لكن ما معني ذلك ؟ معناه ان حضارتنا تزعم انها تقوم علي التخطيط وعلي مزيد من سيطرة
الانسان علي الطبيعة . الا أن هذه النظرة العلمية لا تعمل حسابا لما تخفيه الطبيعة ، ولما لم تصل
المعرفة الإنسانية ألى إدراكه ويقدم لنا هيتشكوك مثلا علي ذلك : ماذا يحدث لو تحولت أكثر الحيوانات



الطيور اخراج الغرية هينشوك

ألفه ، كالطيور مثلا ، إلى جيوش منظمة راحت نهاجمنا ؟ . مجرد إحتمال ، لكنه ينبهنا إلى أن نعمل حسابا للأحتمالات . ولهذا يختلط الخيال بالعلم ، فلا يعيش اليقين كاملا ولا يعيش الخيال كاملا ، ولكننا نعيد النظر إلى مستقبلنا كبشر .

"الأهرام"

١٩٦٥

صناعة المعجزات

يبدو أن شركات هوليوود قد غيرت رأيها أخيرا عن أسواقها في البلاد العربية ، فأدركت أن من المستحيل تصدير تلك المئات من أفلام رعاة البقر أو حريم السلطان علي طريقة ماريا مونتييز . فأمام وعي جماهيرنا الجديد ، وإزاء نجاح أرقى الأفلام الأوربية في بلادنا ، تلك التي تعد أفلاما تجريبية نادرا ما تنجح تجاريا هناك ، بالرغم من كل قيمتها الأنسانية والتعبيرية إزاء ذلك العامل الجديد ، كان لا بد لهوليوود أن (تفرج) عن الأفلام ذات الطابع المصادق ، وتحاول بعرضها في دور السينما العربية أن تنقذ سمعتها . ومنذ شهر ائبث نجاح قصة الحي الغريبي أن جمهورنا قد تطور كلية ، وفي هذا الأسبوع يعيد الموزع الأمريكي نفس التجربة ، بفيلم (صناعة المعجزات) ، وهو أعداد شبه حرفي لمسرحية للكاتب ويليام جيبسون ، أخرجها منذ سنوات نفس مخرج الفيلم (أرثر بين) علي مسارح برودواي ، ودفعة نجاحها الساحق إلي أعدادها للسينما بنفس الأبعاد وبنفس الممثلين ، فإذا بالفيلم يثبت للسينمائيين جميعا أن السينما ليست فن إستعراض الديكورات وريط الأحداث بقدر ما هي فن الممثل .

علي هذا ، فأولي مزايا الفيلم تحطيم الأسطورة القديمة التي تقول أن الممثل علي الهامش دائما في السينما ، وأنه أحد العناصر العديدة المكونة لبناء الفيلم ، كالديكور والأضواء مثلا .

وربما كان هذا الرأي صحيحا قبل تحسين العدسات ، وخاصة (التيليفوتو) التي تجعل كل ما يتحرك في مؤخرة المنظر يظهر بنفس الوضوح الذي تظهر به العناصر القريبة من العدسة أما بعد اختراع (التيليفوتو) فقد تكون مجال بصري يمتد حول محور العدسة إلي أعماق تفوق أعماق خشبة المسرح ، وبالتالي أصبح في وسع المخرج السينمائي أن يحرك ممثليه في هذا العمق ، فلا تصنع أي تفاصيل لحركاتهم أو تعبير ملامحهم . وفي هذا العمق أيضا ، يستطيع المصور أن يخلق درجات لا نهائية لها من التعبير السينمائي، يستطيع أن يصور مثلا ملامح وجود من في المقدمة وحركات من في المؤخرة ، ويولد معني من العلاقة المكانية بينهم ، كما فعل أورسون ويلز الذي مهد هذا الطريق الجديد للسينما . والواقع أن أرثر بين الذي عاني تجربة إخراج المسرحية كان يواجه نفس المشكلة : كيف يتحرر من سيطرة الإخراج المسرحي ويقدم عملا سينمائيا خالصا من نفس المادة ، أي من عمل يركز علي الحوار ويدور في حيز مكاني ضيق نعدم فيه الحركة عصب السينما ؟ وبلا أدني تغيير في تفاصيل المسرحية ، ركز بين عدسة حول شخصيتي المسرحية الأصليتين ، الطفلة هيلين (باتي ديوك) التي أصيبت بفقدان السمع والبصر والنطق ، وهي في شهرها الثامن عشر فتحوّلت إلي كتلة من الفرائز الوحشية ، لا تعي شيئا ، لولا أن جاء أبوها بمدرسة (آن بانكروفت) كانت في مثل حالتها وهي صغيرة ، ومن ثم تستطيع أن تتعاطف معها . وكل أحداث الفيلم لا تخرج عن هذه الدائرة : صراع المدرسة في سبيل تحويل كتلة العزيزة إلي كائن أنساني . والقاعدة التي تسير عليها المدرسة هي الا تسمح للشقة ان



تستحوذ عليها أمام الصماء العمياء البكماء ، فلو أشفقت عليها ، ماتت أرادتها ، وشدتها غرائزها إلي التيه التي تعيش فيه . ومن التعارض بين مفهوم المدرسة وبين أندفاعات ونزوات الطفلة التي لا تريد لأي شي أن يعترض طريقها ، من التعارض بين الغريزة كشئ حيوانى وبين الأرادة كسمة إنسانية .

"الأهرام"

١٩٦٥

الحياة للحياة

اخرج : كلود لولوش - إنتاج فرنسى- إيطالى - ١٩٦٧ تمثيل : ايف مونتان ، آنى جيراردو ، كانديس برجن ، أنوك فيرجاك ، سيناريو : كلود لولوش تصوير : باتريس بوجيه (شاشة عريضة ايستمان كولور) توزيع : يوناييتد اريسييس توقيت : ١١٠ دقيقة - العرض ٣١ يناير ١٩٦٨ - رمسيس منذ عامين استطاع لولوش أن يفرض نفسه على السينما العالمية ، عندما فاز فيلمه رجل وامرأة بالجائزة الأولى للتصوير فى مهرجان كان وبجائزة الأوسكار لأحسن فيلم أجنبى ويومها بدأ النقاد فى أوربا ، كما فى أمريكا يعتبرون لولوش أول من حقق حلما قديما طالما تتطلع إليه سينمائيو الطليعة فى العشرينات ، حلم تحويل الفيلم إلى قصيدة أو إلى سيمفونية فالفيلم كأى عمل فنى كبير ليس حكاية تروىها الصور بل موضوعا رئيسيا (تيما) تتسع أبعاده وتتفتح جوانبه على مدى ما يتطور الخط اللحنى الرئيسى المعبر عن الفكرة الواحدة . وكما تصنع السيمفونية الوجود فى صيغة نغمة ، فتخاطبنا بلغة غير تفسيرية ، لغة لا تعطينا دلالاتها إلا من الأحاسيس الصوتية الخاصة ، من النغم ، فكذلك السينما لابد وأن

يستمد المتفرج مضمونها من تكوين الكادر ، وما يخلقه تتابعها من صدمات انفعالية مصدرها العين ومن تعارض (أو توازي وأحيانا توافقت) الأجواء الصوتية ، كالمؤثرات والموسيقى ونبرة الحديث الإنساني ، أى الحوار ، فالشكل ، هنا يصبح ، مضمونا .

ولقد كانت لدي كلود لولوش كل إمكانيات الوصول بالسينما إلي شكلها الخاص . فهو منتج الفيلم ، وهو الذى كان يفكر فى موضوعه ، وما زال فى شكله الجنينى ، وهو الذى عانى مرحلة تطويره وهو أخيرا الذى أخرجه وصورة بنفسه ونادرا ما تكتمل كل هذه العناصر لسينمائى واحد . وبوصول لولوش إلي المستوى الذى يصبح فيه المخرج مؤلف فيلمه ومصوره ومنتيره ، تغيرت فجأة المعايير الجمالية التى يحكم بها علي أى فيلم : فلم يعد تقسيم العمل السينمائى إلي موضوع والى إخراج والى شكل والى مضمون الا نوعا من التفكير للمدرسى الساذج ومن الآن اصبح الفيلم يقاس بمدى قدرة مؤلفة (ذلك الذى عانى فكرته منذ البداية ودفعته هذه المعاناة إلي أن يعبر عنها بصور) علي إعطاء الموضوع وجدته العضوية المتكاملة العناصر .

واعترف أن هذا المعيار الجديد هو الذى سيطر علي وأنا أذهب لأرى فيلم لولوش الأخير (الحياة من أجل الحياة) وفي البداية بدأت اشمل : فنفس طريقة معالجة اللون التى اتبعها في رجل وامرأة تتكرر هنا فالأزرق الذي يبدو ملونا الا بمتناقضاته الداخلية (اسود من الأزرق ، واخضر من الأزرق) يشكل وحدة بأكملها ، الهدف منها هو خلق نغمة ثانية تتداخل مع نغمة الموضوع الرئيسية ، وهي النغمة التي توحى بها الأجزاء الملونة بألوان بعضها بهيج ، وإغلبها قائم (بريقالى وبني يتداخل مع بنفسجي) . لكن ما أن تتابع جزء من الفيلم حتي أدركت مبررات هذا الاستخدام القائم علي التباين اللوني : فهناك عالمان في الفيلم: عالم الحياة الخاصة للشخصية الرئيسية الريبورتر التلفزيوني روبر (ايف مونتان) وهو عالم متعدد الألوان ، ثم العالم الرسمى ، عالم الوظيفة والرأى العام والأحداث الجارية

، وهو عالم يستمد ألوانه من نفس المرشحات اللونية لشاشة التليفزيون ، حيث تتحول الصور الي زرقاء أو بنية فاتحة مع ميل الي الأخضر أو الي الاسود ، علي نحو ما تبدلنا المرئيات عندما نشاهد اي برنامج في التليفزيون العادى الأبيض والأسود .

وهذا التباين اللونى بين العالمين محدد طابع الشخصية التي يجسدها ايف مونتان . فرغم التصاق أحداث عالمنا المعاصر بعملة اليومي ، ورغم أنه قام بتحقيقات تليفزيونية عن الثورة الصينية وعن بحث الفاشية في ألمانيا وفي النمسا ، ورغم معاشته لأهم التطورات السياسية والاجتماعية التي حددت مصير العالم الثالث ، ورغم هذا كله لا يصل روبير الي الوعي بواقعه الحالي ، ولا بحقيقة الإنسان المعاصر ولا يتخذ (ولا يريد) أي موقف مما يطرأ الان علي كوكبنا الارض ، فما يحدث أنما يحدث خارج نفسه ، كأنما العلم المحيط به أدوات عمل يودية ثم ينساه متي انتهي منه . لماذا ، لماذا لا تتفاعل هذه الأحداث في نفس روبير كي يتبلور شئ ما في اعماقه . في البداية لا ندري تماماً كما لا يدري أغلب شباب اوريا الحالي لماذا يسايرون الطبقات الحاكمة الثرية اللامبالية عندما ترفع شعار (الحياة للحياة) وهو الشعار الذي يستمد منه الفيلم عنوانه . ومع ذلك ، فلا يبدو روبير قد انساق تماماً وراء هذا الموقف السلبي الذى يقوم علي أن نتمتع بكل ما نتيجته لنا الحياة من فرص ، طالما لن نستطيع أن نغير العالم ، وطالما عمرنا محدود . لانه عندما يأخذ سيارته مع فتاه حلوة التقطها في الطريق كي يقضي معها عطلة نهاية الأسبوع في فندق بعيد عن باريس ، يبدو عليه السأم فجأه فيلجأ لخدعة يتخلص بها من الفتاة موهما اياها بأن مكاملة عاجله من باريس تطلب منه العودة الي عمله بالتليفزيون علي الفور . ويتأبنا ، للوهلة الاولى ، إحساس بأن روبير قد أصيب بعجز جنسى مثلاً ، لانه قد هرب من الفتاة وهي معه في الفراش ، إلا أن حيرتنا تتصاعف حقاً عندما نجده ، وهو يودع فتاته ، يغازل أمريكية فاتنة ، عثر عليها بغتة وهي في طريقها مع شاب فرنسى لقضاء أيام في نفس الفندق فتتجدد

حياته مع ابتساماتها العذبة ومع رقتها الفريدة ، فيقرر أن يخالها ، وتنبهر الأمريكية بالمثل بما لدي روبر من سحر غير مألوف لها . أي طراز من الناس روبر هذا ؟ إنه طراز الدنجلان الحديث . اذا ما نعلق بامرأة فإنما يتعلق بها لانها تكشف عن جانب كان مجهولا له ، فإذا ما استنفذ التجربة ، عاوده سأمة القديم فأسرع يتخلص عن فتنه كى يبحث عن أخرى . فهو يمارس وجودة داخل حلقة مفرغة : فالجلس يحرره من وساوسه للحظات ، ثم يعود الي إحساس جلوني بلاجدي اي عمل في عالم يخفق الفرد وتحول كل ما فيه الي ترس في عجلة المجتمع الرسمي .

وفي النصف الاول للفيلم ، جسد لولوش ممارسة روبر لوجوده الدونجلاني هذا عن طريق لقطات بسيطة ، أى لقطات قصيرة لا توجد فيها حركات كاميرا مركبه ، واغلبها ثابت (الكاميرا ترينا مظهر محددا لروبير) الا إنها بترابطها تخلق إحساسا ببعثرة روبر في أماكن متفرقة تتوزع فيها نفسه : فمثلا ، أول الفيلم ، بعد مشاهدة للثورة الثقافية في الصين ، أرضية زرقاء خالصة ، لان المفروض أننا نشهد برنامجا تليفزيونيا صورة روبر ، بعد هذه المشاهد نري روبر في لقطة أمام سيارته وفي لقطة تاليه في الفندق وفي لقطة ثالثة يغازل الأمريكية وفي رابعة يعود الي بيته ،اي اننا في حيز زمني قصير جدا ودون أن نترك لنا فرصة تكوين فكرة كبيرة عن هذه الشخصية ، ونجده موزع النفس في عوالم شتي ودائما لا يترك لنا لولوش أي لحظة تتأمل فيها روبر ، لأن مؤلف الفيلم ، حتي الان ، ولم يعطينا مشهدا تركيبيا .

تتمهل فيه الكاميرا في مكان واحد وتبدأ في ربط شخصية بمن يدخل معهم في علاقة بل علي العكس ، كلما حاولنا أن ننفذ الي شخصيته ، قطع المخرج ، فجأة وبلا توقع ، الي مشاهد من تحقيقات روبر التليفزيونية ، دون أن نري أي شاشة تليفزيون كأنما العمل يتدخل بغته في حياته ، ثم يخرج منها بغته .

وهذا الإحساس بوجوده الشخصية في علاقات مبعثرة ، وموازاة عالمة بعالم الأحداث الجارية وكلها سياسية تشمل التغيرات الجوهرية في النظم الاجتماعية الحالية ، كالثورة الاشتراكية في الصين والحنين الي الفاشية في بافاريا ، هذا التباين بين العالمين ، مع الفصل التام بينهما عن طريق التباين اللوني ، انه ما يعطينا ، بالشكل الفني وحده الدلالة الكبيرة للواقع كما يراه لولوش : ففي عالم يستشهد فيه الألاف في أسيا وأفريقيا ، كي يكتبوا بدمائهم صفحة جديدة في تاريخ الإنسانية، صفحة تبدأ بالقضاء الي الأبد علي الاستغلال وعلي كافة الظروف التي كانت تعوق انطلاق الملايين وتفتح إنسانيتهم ، في عالم يغلي بالغضب ويطالب بالثأر ، ومازالت الفئات الوسطي في اوربا ، ومن بينهم قادة الرأي ورجال الإعلام المفروض أن رسالتهم تغيير الواقع ، ومازالت تلك الفئات الوسطي تسابير شعار الحياة الحلوة ، اللذة واللامبالاة وعدم الاعتراف بأي مسئولية تجاه الآخرين . لكن هل هذا الشعار السعادة التي تحلم بها ؟ هل يمنحها سلام النفس ؟

مثل هذه الأسئلة بدأت تلح علي روبرير لأول مرة في حياته . وذلك عندما بدأ يتعلق بالفعل بفتاته الجديدة الأمريكية الحلوة الجذابة ، التي انتزعت من همومه لأنها ضاحكة دائما ، مفعمة بالتفاؤل أبدا . ففي يوم الحت عليه زوجته أن يسافر الي امستردام ، كي يحتفلا بعيد ميلاده وهي عادة لم تنقطع منذ تزوجا ، ف دائما يذهبان الي الكوبرى الكبير المطل علي مشهد رومانتيكى حالم في امستردام ، لانهما التقيا هناك لأول مرة وكان روبرير في مستهل حياته ، ولا يزال يعمل مصورا صحفيا ، وكانت هي تتدرب علي العمل كحائكة ثياب وعبثا يحاول روبرير أن يهرب من زوجته لكن ما أن يستقرا في نفس الفندق وفي نفس الحجرة التي تعودا أن يبيتا فيها كلما ذهبا الي امستردام ، حتي يعلم روبرير أن الأمريكية قد لحقت به ، فهي لم تعد تطيق أن تفترق عنه ولو للحظة واحدة حتي لو تركها يبغي مع زوجته . وكان روبرير قد تعلق بها الا أنه كان يدرك ، في الوقت ذاته ، استحالة ان تنتهى علاقتها علي

وضع محدد ، وبعد شجار معها ينتهى الي هذه الحقيقة : انه لا يستطيع أن يمارس حياة مزدوجة ، حياة كلها توتر سببة اضطراره الي أن يعيش مع زوجة يناقها ويكذب عليها . وكانت الأمريكية ، بصراحة فريدة ، وببراءة مطلقة ، قد عرضت عليه أن تقابل هي زوجته ، لأنها تؤمن بأن ما يجمعهما من حب انما يصنع أساس عاطف مشروعة ، ويمنحها حق الاعتراف بكل شئ للزوجة فهي اذن ، لم تكن تريد الغش ، وهذا الوضع فى رؤيتها للأمور يقود روبر الى صحوه مفاجئة . لماذا اضطر أن يكذب علي زوجته كل هذا الوقت ، مع أنه يخونها مع اي فتاة ولا يريد الآن إلا أن يعيش مع كاتنديس الاميركية ؟

وفي القطار العائد بهما الي باريس ، يعترف روبر لزوجته بكل شئ بأكاذيبه وبخيانه ، برغبته في الزواج من الأخرى ، باستحالة الحياة معها من الآن . وبعد أن ينتهى من اعترافاته يكتشف أن زوجته قد تركت القطار ، الي أين ؟ وعندما يعتقد بأنها أثرت أن تخفى من حياته ، كي تمنحه فرصة البقاء مع الأخرى ، وتتابع الايام لتؤكد زيف اعتقاده ، فهو مازال متعلقا بزوجته ، وتدرك الأمريكية ذلك فتفترق عنه ، بنفس الأيمان الذى دفعها الي الارتباط به والى مواجهة زوجته . وعند هذا الحد ، تصبح في مفرق طرق لاتوازي بينها : فالزوجة التي عاشت تعاني من الخيانة وتحفظ مع ذلك بنقائنها قد استسلمت لمبدأ الحياة من أجل الحياة ، فهي تهرب من الجانب المأساوى في واقعها وتبحث عن النسيان بالانغماس في الجنس . ونفس السلوك تملكه الأمريكية انها تعود الي وطنها كي تتخطف في كل ليله ، مع شبان وشابات يصرخون وهم يرقصون حتي ينسيهم دوار الرقص والموسيقى الصاخبة ما في عالمهم من خواء . اما هو روبر فيذهب الي فينتام ليقوم بأخطر تحقيق تليفزيونى ووسط مشاهد الاستشهاد ، وسط جثث الأطفال والنساء وسط ظروف تحول فيها الاستعمار الي وحش أكثر ضراوة من الوحوش التي كانت تفلك بالإنسان البدائى ، وسط الدماء والأيدى والسيقان المبتورة والتأوهات



والصراخ الذى يحاصره في كل مكان وسط هذا الجحيم الحديث يكتشف انه ينتمي الي عالمنا المعاصر ،
وانه لو هرب منه يعطي للوحوش فرصة اكبر ليفرس أنيابه فى ضحاياه وانه لو اتخذ منه موقفاً فسيحرر
إنسان اليوم ويحرر هو معه .

وواضح أن فيلم (الحياة من أجل الحياة) يعتبر بالقياس لفيلم (رجل وامرأة) خطوة نحو ربط
مصير الفرد بمصير العالم ولا يفهم من ذلك أن لولوش قد بدأ يدين موقف الإنسان الذى يري الحياة
رجلاً وامرأة فحصب ، فليس هذا ما اقصده ، بل علي العكس ، أن الحياة باعتبارها رجلاً وامرأة هى
أسمى درجات الحياة ، لكن أين هي ؟ أنها لا تتحقق ولا تصل الي كامل ازدهارها الا في عالم يتحرر
من الاستعمار ومن الاستغلال ومن الوحوش فالفيلم الحالى يعتبر توسيعاً للنظرة الأولى وليس ادانة لها .
وهذا ما يكسبه طابعاً معاصراً أصيلاً .

لأننا ، بالفعل ، نعيش في عالم يتسم بمعارضته لكل ما فى النفس الإنسانية من رغبات حقيقية
:فمن يحاول هدم النظم الاستغلالية في بلده لا يجد الوقت الكافى ليعيش ، ومن يهرب من مشاكل
عالمنا الحالى في أوربا أو أمريكا باحثاً عن ملاذ في الحياة اللذيذة . فى الجنس وفى السهر علي انغام
الجاز ، يجد نفسه ، فى اليوم التالى ، وقد فقد مقومات الإنسانية وانكسرت افطاره كفرد ، واصبح كآلة لا
تتحرك الا وسط الصخب وبالمسكنات .

وعلي الرغم من التزام لولوش بأهم قضايانا المعاصرة ، إلا أن سيطرة الموضوع قد أبعدته الي
حد ما عن روح البحث والتجريب التي تميز بها فيلم (رجل وامرأة) ففى هذا الفيلم الأخير ، لم يكن
التعارض بين اخيتين لونيتين كافياً وحده لخلق إحساس بالانفصال بين عالم روبرير الخاص وبين
مجموع الأحداث الجارية ، بل كان يجب إيجاد إيقاع للصورة يعبر بالبطء تارة ، من تراكم الوقائع

أخري عن اللحظات العابرة التي يتحرر فيها روبير بشكل يبعث السأم في نفس روبير وبالسعة تارة من مأساته. فمثلاً طوال الفيلم ، ننتقل من كادر ثابت ، الي كادر ثابت ، لا فارق بين زمن يخابع علي وتيرة واحده وبين زمن يحسه روبير صاخباً وبدلاً أن يعمق لولوش شعورنا بعدم الاكتراث في المكان ، نجده يهمل الإيقاع هنا ولا يهتم به الا في مشاهد ثانوية : كما في مشهد الملاكمة ، حيث نتابع اللقطات وقد فقدت الصورة خلفيتها ، ولم يعد أماناً سوي أيد تتلاكم بينما إيقاع الصور في صعود مستمر (كريشندو) كي يشير الي ارتداد الإنسان الي مستوي القتال . وحتى لو مزج لولوش بين هذا المشهد ومشهد القتال في أي بلد آخر عن طريق اللقطات التي تعبر عن تحول أراضي آسيا بدورها الي ساحة للملاكمة ، فلا اعتقد أن هذا كله قد استمد إيقاعه من علاقته بالخط الرئيسي للفيلم : اعني موقف عدم الاكتراث الذي اتخذه روبير في البداية .

الجانب الإيقاعي هو ما يجعل (الحياة من اجل الحياة) أقل من مستواه التكنيكي من (رجل وامرأة) فأين هي موسيقية الصور ، النابعة من تلاحق إيقاعاتها الداخلية سواء في تتابع السيارة وتحولها الي بقع لونية وسط الكشافات تلك التي عبرت تماماً عن الاندفاع في رجل وامرأة استخدم التعارض بين مشاهد تقدم علي القطع ولقد كشف لولوش في هذا الفيلم عن امكانية المتوالي ابتداء من لقطات سكنوية بسيطة (كالانتقال من وجه ، إلي السيارة ، الي بداية شارع ، الي بار ، الي وجوه من البار الخ) وبين مشاهد تقوم علي المزايسين المركب ، كمشهد شجار روبير مع الأمريكية عندما طارده وهو مع زوجته في امستردام . ففي هذا المشهد ، بدأت الكاميرا تحصر روبير وكانديس وهي تتعلق به لدي دخوله أمام الباب ، ثم تركز علي تقطيعته ، وتدرج الكاميرا في حركة بانورامية تسمح الحائط ، وتكشف عن بعض مناظر امستردام الخارجية وتعود إلي الاثنين فنجدهما وهما يتشاجران ، ثم تقوم الكاميرا بحركة بانورامية كالأولي ، الا انها ، كي تستقر مرة أخرى علي الاثنين فنشاهد مرحلة جديدة من

عراكهما ، وهكذا تتوالى حركات الكاميرا الدائرية ، حتي تستقر أخيرا علي العاشقين وقد تلاصقا . ومثل هذه الحلول التكنيكية تساعد بحركة واحدة علي إشاعة إيقاع غنائى للمشهد كما انها ، من حيث ما تضيفه الي خط الدراما الأصلي ، توقع زما غنيا بالانفعال تعيشة شخصية الفيلم . ولو جعل لولوش بناء الفيلم قائما علي هذا التعارض بين مشاهد مونتاجية (سكونية مجزأة) وبين مشاهد ديناميكية (لقطات دائرية طويلة ومركبة) لكان قد وصل بفيلمه إلي أقصى درجات الإشباع . الا أن الفيلم ، فى مجموعة يصل الي مستوي الفن المعاصر فى أعلي مستوياته : انه ، باعراضه عن الحكاية ، ويتحطيم الحواجز بين الشاشة كوهم (مشاهد ساحرة وجاذبية الاستعراض السينمائى) وبين الواقع كما يعيشه مستوي مكونات الدراما الفردية ، وبالبحث ، وراء العالم اليوم ، ثم يرفع الأحداث السياسية الي كل هذا عن نغمة صورة توسع أبعاد الواقع ، ولا تزيفة أبدا ، ولا تخون السينما نفسها كلفة تخاطب سمعية بصرية ، بكل هذا يقدم لنا (الحياة من أجل الحياة) مثلا حيا لما ينبغي أن تكون عليه السينما الجديدة .

مجلة المسرح والسينما

فبراير ١٩٦٨

الفصل الثالث

الموجة الجديدة الفرنسية

١- ألكسندر استروك

رائد الموجهة الجديدة

مجلة المسرح والسينما

يناير ١٩٦٨

فى العدد الصادر بتاريخ ١٣ مارس ١٩٤٨ نشرت مجلة الشاشة الفرنسية مقالاً غريباً بعنوان الكاميرا قلم بتوقيع شاب فى الخامسة والعشرين من عمره ، اسمه ألكسندر استروك .

وكان المقال يحمل دعوة جريئة إلى تحطيم النظم السائدة فى الإنتاج السينمائى ، والعودة بالفيلم إلى أصوله الطبيعية ، باعتباره ، كالمقصيدة ، وكالقطعة الموسيقية ، وكالرواية ، عملاً فنياً من إبداع مؤلف واحد .

كان استروك يقول :

إن السينما تتحول تدريجياً إلى لغة . وعندما أقول لغة ، فإننى أعنى بذلك شكلاً فنياً يستطيع به الفنان ومن خلاله وحده أن يعبر عن أفكاره ، حتى لو كانت أفكاراً تجريدية ، فهذه اللغة يستطيع أن يترجم عن وسائسه ، وعن الأفكار المسيطرة عليه ، تماماً كما يفعل الكاتب عندما يكتب مقالاً ، وكما يفعل الروائى عندما يؤلف رواية .

ولقد أثار المقال عاصفة شديدة . فالسينمائيون المحترفون ، وقد رأوا فى هذه الدعوة عملية إلغاء شامل لوجودهم ، أكدوا استحالة تحول المخرج إلى مؤلف كامل للفيلم ، واتهموا استروك بالشعوذة والخذلقة والإدعاء . أما المثقفون ، وخاصة هواة السينما ، فقد أعادوا قراءة المقال عدة مرات ، ثم عقدوا الكثير من الندوات لمناقشته ، لأن فكرة استروك كان خطيرة حقاً : فلو صح تطبيقها عملياً ، لأصبحت السينما ، بحق ، هى أرقى الأشكال الفنية التى عرفها الإنسان .

وكان استروك يدعو إلى اتخاذ موقف ازاء العمل السينمائى ككل . فهو يري ، علي عكس ما يؤكده جميع السينمائيين ، أن السينما ليست عملاً جماعياً . وإذا كنا ، فى الاعمال الادبية مثلاً لا ندخل فى اعتبارنا جهود عمال الطباعة والناشرين ومصممي الأغلفة ، فلماذا لا ننظر إلى المخرج بنفس

النظرة التي تلقيناها علي الروائي؟ إن السينما ليست طريقة معينة لتنفيذ نص مكتوب، ولا تنحصر مهمة المخرج في عمل حرفي محدود، هو تصوير الأماكن والديكورات التي يصفها السيناريو. وإذا كان هناك عدد هائل من المخرجين يمارسون العمل السينمائي علي هذا النحو، فهذا وحده يفسر حالة التخلف الذي وصلت إليها السينما. فالأفلام قد أصبحت حكايات تسرد بوسائل ميكانيكية ومبتذلة. ولكي تصبح السينما فناً كاملاً، لابد للسينمائي من أن يبدأ عملية الخلق الفني من البداية: فهو وحده الذي يفكر في موضوعه، لأن ما نراه علي الشاشة يمثل رؤيا فنان، فكيف يطلب المخرج من الآخرين، من السيناريست أو من صاحب الفكرة السينمائية، أن يري الواقع ويفسره نيابة عنه؟! في يد السينمائي وسيلة تعبير وحيدة هي الكاميرا. إنه يحملها كما يحمل الروائي قلمه. وكما يبدأ الروائي بتخطيط بضع صفحات من روايته، ثم يعود إلي تأمل موضوعه ومراجعته، وبعد ذلك يتابع الكتابة، فإن السينمائي يستطيع أيضاً، أن يفعل نفس الشيء.

ويوضح استروك وجهة نظره قائلاً:

إنني أسمى عصر السينما الجديد هذا بعصر الكاميرا كقلم ولهذا المفهوم معني محدد تماماً، فهو يعنى أن السينما تنتزع نفسها تماماً من سطوة وطغيان ما هو بصرى، من مبدأ الصورة من أجل الصورة، كما أنها تتحرر من الحدوثة، المباشرة، ومن المحسوس، كي تصبح وسيلة كتابة طبيعية ودقيقة، كاللغة تماماً. وعندئذ لن تجد أى مجال من مجالات التعبير موصداً أمام السينمائي. إن أكثر التأملات تجرداً، وأى وجهة نظر، وأى أفكار عن الإنتاج البشرى، أو عن علم النفس، أو الميتافيزيقا، وأى حركة من الحركات الفكرية سوف تصبح كلها مصادر الإبداع السينمائي. بعبارة أوضح، أننى أرى أن هذه الحركات الفكرية وهذه الرؤي الشاملة قد وصلت اليوم إلي مرحلة لا يمكنها فيها أن تجد تعبيرها الكامل إلا في السينما. ولقد كان موريس نادو يقول في مقال بصحيفة كويندا:

لو كان ديكارت حياً لكتب روايات. واستسمح نادو عذراً ، فمن اليوم سيجد ديكارت أنه مضطر إلي أن يحبس نفسه في حجرة ، ومعه كاميرا ١٦ مليمترأً، وفيلم خام، ثم يخرج المقال عن المنهج. لأن مقاله عن المنهج لا يجد اليوم وسيلة تعبير أقوى من السينما . إن كل فيلم ، لأنه أولاً فيلم في حالة حركة ، أى تابع في زمن وانتقال من فكرة إلي فكرة ، يصبح اليوم قضية منطقية . إنه ديكارتك.

وكان طبيعياً أن يصطدم طموح هذا الشاب بجدار أصم خلقته عشرات السنين من تقاليد العمل السينمائي . ففي ذلك الوقت ، كان العرف السائد يقى بأن يمر الفيلم بعدة مراحل قبل أن يظهر علي الشاشة:

أولاً ينفي كتابه ملخص لفكرة الفيلم ، أعنى سينوبسيس ، ليقدّم هذا الملخص للمنتج، لأن المنتج بوصفه من كبار رجال الأعمال لا وقت لديه يضيّعه في قراءة سيناريوهات كاملة. ومن بين مخات الملخصات ، يختار المنتج ما يوائم مزاجه ونظريته لدائرة التوزيع . ويقبول الفكرة ، ينتقل الفيلم إلي مرحلة إعدادها في شكل سينمائي ، يشمل وضعاً للمشاهد ، ويتضمن الحوار الذي سيجري بين الشخصيات. وهذه هي مرحلة السيناريو. وإلي هنا لا يبرز أى دور للمخرج: فغالباً ما يختار المنتج مخرجه بعد التعاقد علي الفكرة وعلي السيناريو وعلي الممثلين . إذن أى دور سيلعبه المخرج في عملية الإبداع الفني بعد ذلك كله؟ كل ما ترك للمخرج من حرية هو إيجاد الإيقاع الدرامي للسيناريو ، سواء في تشكيل الصور (وهي عملية كادراج) أو في صنع الحركة داخل الكادر والبحث عن نبض السياق الفيلمي بإشاعة هارموني معين بين حركة كل كادر وحركة الكادر التالية بحيث يبدو الفيلم في حركة واحدة (وهي عملية ميزانسين أو مونتاج أو الاثنتين معاً) ، والخلاصة أن جانب الإبداع الفني كان مقصوراً علي عملية تشكيل السيناريو سينمائياً.

وعلي هذا كان ثمة انقسام بين المضمون والشكل . فالمضمون يفرض نفسه علي المخرج . من الخارج في أغلب الأحوال ، فسيجيى الشكل الفني وقد انحرف عنه بشكل متفاوت ، نتيجة لتحوله إلي عمل حرفي . ومن هنا طابع الميكانيكية في التعبير الفيلمي : فأجمل الكادرات تبدو منسجمة هندسياً ، لا تلقائياً .

أما دعوة أستروك فقد كانت موجهة أساساً لإلغاء هذ الانقسام بين المضمون والشكل . لأنه إذا بدأت الفكرة في وجدان نفس الإنسان الذي يبحث لها عن شكل فني ، فالتعبير يتخذ في هذه الحالة مجراه الطبيعي وكيف يتحقق هذا إذا لم يكن المخرج هو المؤلف الوحيد لفيلمه ؟

ولم يكن في نظرة استروك هذه أى مبالغة ، فهو لم يخترج نظرية غريبة وإنما بالاستدلال والبحث والمشاهدة أوجد مركب الموضوع الذى كانت تبحث عنه السينما منذ نشأتها حتي الآن ، وكلنا يعرف أنه في الفترة ما بين ١٩٢٠ و ١٩٢٩ أى قبل اختراع الصوت ، شهدت السينما في فرنسا وفي إيطاليا وفي ألمانيا طفرة لا مثيل لها . فمدرسة الطليعة الفرنسية (وعلي رأسها دولوك) وإيبيل جانس ومارسيل ليريبيه ورنيه كلير) كانت تنادى بأن السينما هي الفن الذى انصهرت فيه الفنون الإيقاعية كلها ، كالرقص والموسيقى ، والفنون التشكيلية ، كالنحت والتصوير والآداب كالشعر والدراما كي تعطينا في النهاية هذا الفن السابع ، فن قرننا العشرين ، ولم يكن غريباً أن يعرفوا الفيلم بأنه : سيمفونية بصرية وفي ألمانيا كانت المدرسة التعبيرية (وعلي رأسها مورناو وروبرت فينه وباست وفريتزلانج) تعطينا صورة للواقع ، لا كما يري في أبعاده الفوتوغرافية ، وإنما كما ينعكس في وجدان وشخصيات الفيلم ، مهما كانت رؤياهم مشوهة أو مضطربة أو حادة ، وإلي شئ قريب من هذا كانت المدرسة المستقبلية في إيطاليا تتناضل في سبيل تطوير السينما ، علي أساس أن الفيلم هو الامتداد الطبيعي لفن الرسم : إنها لوحة

الرسام وقد دبت فيها الحركة فجأة ، ولابد من المحافظة علي التكوين الفني مع استمرار عنصر الحركة الجديد هذا .

وعلي الرغم من تدفق النظريات التي صاحبت هذه الحركات ، وعلي الرغم من تعدد الأفلام التي جريت فيها هذه الأفكار ، فلم يكن هناك رأى عام سينمائي قد تكون بعد .

وإذا كانت حركة نوادى السينما ، وهى التى بدأت عام ١٩٢٤ علي يد رائد من رواد الطليعة ، هو دولوك ، فلا يعنى نموها واستمرارها أنها قد وسعت من قاعدة تذوقى الفيلم بوصفه عملاً فنياً فداثماً كانت السينما تعتبر نوعاً من الترفيه ، لأن هناك عوامل عديدة تسابقت لجعلها كذلك ، ومن أهمها وأقواها بلا شك هو أن الفيلم ، لاختلافه عن الكتاب أو السيمفونية من حيث وسائل النشر ، يحتاج لآلاف الجنيهاات ، ومن هنا سيطرة الشركات الاحتكارية علي الإنتاج . وتوجيه المنتجين لنوعية الأفلام ، فهم الذين يختارون الموضوع ، والممثلين ، وكل شئ تقريباً .

هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، حدث مع اختراع الصوت تحول جذرى فى الإنتاج السينمائي ، فقد سيطرت شركات الاسطوانات وعديد من البيوت المالية والمصارف والشركات الاحتكارية الكبرى (كالجنرال الكتريك وباقي مؤسسات مورجان وروكفلر بالولايات المتحدة) علي صناعة السينما ، لأنها وجدت فى الفيلم الناطق وسيلة لخلق نوع جديد من السلع يجمع بين الاستعراض المرئى والصوت المغنى ، ولهذا انهارت جميع القيم الفنية والفكرية التى خلقها سينمائيو الطليعة فى العشرينات ، وتحول الفيلم إلي حكاية مبتذلة تفبرك بهدف ربط مجموعة من الأغاني والرقصات فى موضوع مثير . وفى الطرف المقابل ، ظهر اتجاه ليصور المسرحيات كما تدور علي المسرح ، وهو ما يعرف بالمسرح المصور .

ولقد يقال : بديهى أن يحدث هذا فى بداية اختراع الصوت ، أما بعد ذلك فسوف تتحرر السينما من مرحلة رد الفعل المباشر هذه إزاء العهد الصامت ! لكن ما حدث هو العكس: فبعد أن تخلصت السينما فى الأربعينات من نزعتى المسرح المصور والفيلم الاستعراضى وقعت فيما هو أخطر: نزعة السيناريو المحكم الصنع .

والسيناريو المحكم الصنع هو الذى يقوم علي بناء درامى دقيق دقة تركيب الساعة، فيبدأ بعرض للشخصيات ، ثم يجعلها تختبر نفسها فى عديد من المواقف، وكل موقف ينتهى بقمة توتر، الهدف منها إبقاء المتفرج فى حالة إثارة مستمرة، ومن خلال هذه الانتقالات، نعرف ، نحن المتفرجين، كيف تتزاحم الأحداث، وكيف تتكاتف الصدف وقوي القدر وعناصر الشر فى المجتمع علي تحويل مجري حياة الشخصيات تحولاً نهائياً .

ومن الطبيعى أن بناء السيناريو علي هذا النحو يؤدى إلي عدة نتائج هامة فى التعبير السينمائى : منها عجز السيناريو عن أن يكشف لنا عن الحياة الداخلية للشخصيات، فيتركز علي الحدث الخارجى كمحرك لمصير كل شخصية يرفض التسليم بوجود شخصيات تقف أمام الحدث الواحد لتتأمله وتتفعل به ثم تتخذ موقفاً ينبع من ذاتها إزاء الواقع الخارجى . إنه إذن يلغى الفاعلية الإنسانية، ويجعل الإنسان ظاهرة سلبية من ظواهر الطبيعة ، مصيرها ملقى للصدفة .

ومن هذه النتائج أيضاً وهى متعلقة بالأول أن يعمل السيناريو باستمرار علي عزل الشخصيات عن التحولات الاجتماعية والتاريخية المفروض أنها تطبع كل واحد منا بطابعها . ولهذا ينكمش نشاط الإنسان فى الفيلم ، ويصبح محدوداً بحدود بضع مغامرات فردية . فالسعى وراء الحبيبة ، والمشاكل التى تعترض اثنين يريدان الزواج ، وتقسيم الناس إلي أخيار وإلي أشرار ، وتدخل المفاجآت فى حياة كل شخصية، كلها تصبح محور الارتكاز الرئيسى فى الفيلم .

وبالتركيز علي المغامرات الفردية وحدها دون وضعها في سياق حركة الواقع الشاملة يتحول الفيلم إلي سيرة ذاتية للشخصيات الذين يصورهم . وعلي هذا ، يصبح بناء الفيلم عبارة عن خط زمني طولي ، ترتسم عليه مراحل حياة بطل الفيلم، ويصبح هم السيناريست هو حَبْك خط سير هذا الخط الواحد بحيث يوحى باحتمال صدقه . أما كيف تحدث الأحداث؟ ما هي العملية الكاملة التي ينصهر فيها كل حدث؟ هذا ما لا يقوله أى سيناريو ، لأنه إذا أراد أن يقوله ، فعليه ، في هذه الحالة ، أن يكسر الخط الطولي للزمن ، ويتوقف أمام اللحظات التي تتشابك فيها ظروف معنية مع مصير الشخصية، ويتوقف عندها . ويفتح لنا الجوانب المتعددة لكل ظرف وعددئذ لن يكون بناء الدراما قائماً علي هذا الخط الطولي، بل سيصبح الزمن بالعرض: دائرياً، إنه تكليف لكل لحظة زمنية: تكليف للأحداث في وجدان الشخصيات وخلق وعي بالدائرة الكاملة التي تقطعها الأحداث في مسارها حتي تتشابه وتنصهر.

وعندما كتب استروك مقاله هذا الشهير ، لم يكن يفكر في أنه سيصبح ، بعد سنوات قليلة الرجل الذي سيحول بناء الدراما السينمائية من بناء طولي، مونودوني، إلي بناء دائري، موليفوني، أى متعدد الأنغام،

لكن كيف أمكنه أن يحدث ذلك التحول ؟

الواقع أن حياة ألكسندر استروك لا تختلف كثيراً عن حياة شاب ارستقراطي ، باريسي ، يكرس وقته للثقافة ويشبع فضوله لمعرفة الحياة عن طريق واحد، هو الاجتماع بمجموعة من الأصدقاء في نادٍ أو كباريه . أما ميوله الفنية ، فهي لا تدنس أبداً بامتهانها ويعرضها علي الناشرين، كسلعة . فهو ، إذن ، هارٍ مترف .

وفي اعتقادي أن هذا هو السبب في تحول استروك إلي حالة خاصة في تاريخ السينما لأنه ، وهو رائد أخطر اتجاه في السينما الحديثة ، لم يخرج حتي الآن علي مستوي المحترفين سوي أربعة أفلام طويلة، وفيلمين قصيرين (ولا أذكر تجريتين له بكاميرا ١٦ ملليمترأ عام ١٩٤٨) .

غير أن ظروف استروك الخاصة تفسر هذه الحالة . فقد ولد في أسرة موسرة . مرفهة ، فأبوه كان يعمل رئيساً لتحرير مجلة ليزانال وكانت سمير الطبقة البورجوازية في ذلك الوقت، كذلك كانت الصحافة بمستواها الارستقراطي هي مهنة الأم : فهي رئيسة تحرير أشهر مجلات الأزياء حتي وقتنا هذا ، وأعلى بها (جاردان دي مور) .

وتتخلص نشأته في بضعة معالم طريق محدود : فهو قد ولد بباريس عام ١٩٣٣ ودرس بليسيه سان جيرمان انلييه، ويفضل روح النظام والدقة التي اكتسبها من والدته، فهي من أصل ألماني، استطاع في سن الحادية والعشرين أن يحصل علي ليسانس في الآداب، ثم يحصل بعد ذلك علي ليسانس في الحقوق .

وعندما تخرج ، لم يرغب في الالتحاق بأي وظيفة رسمية . كان يريد أن يكرس وقته كله للدراسة ، خاصة وأنه نشر وهو دون العشرين، بحثواً لفتت الأنظار إليه، عن الدراما الفرنسية وعن

انتجاءات الإخراج المسرحى المعاصر، ساعدته الكاتبة ايلسا تريوليه (زوجة الشاعر اراجون) علي نشرها بمجلة (كونفلاون) التي ولدت أثناء المقاومة ، وبعد ذلك بدأ يساهم ، ولكن بطريقة غير منتظمة ، فى المجلات الشهرية الكبرى فى ذلك الوقت ، مثل اسبرى ولانيف.

ومع أنها مقالات أحدثت صدى كبيراً فى الوسط المسرحى ، لأن أغلبها كان تطبيقاتاً للمذهب الوجودى فى الفلسفة علي مفهوم الشخصية المسرحية، إلا أنه لم يعتبرها غاية نشاطه . كانت بالنسبة له مجرد مواقف فكرية، ردود فعل إزاء قرارات وإزاء ظواهر يراها حوله ، وليس أكثر.

أما طموحه الحقيقى ، فهو أن يصبح روائياً . لكن : أى نوع من الروايات يكتبها ؟ من قبل ظهرت ثلاث روايات فى الأدب الفرنسى جعلت كل ما كتبه روائيو فرنسا حتي ذلك الوقت ينتمى إلي الماضى السحيق : إنها الأمل لأندريه مالرو والغريب لألبير كامو والغثيان لجان بول سارتر.

ولقد أراد استروك أن يكتب الرابعة . وفى محاولة بحثه عن تكنيك جديد اكتشف تكنيكاً آخر سرعان ما حول حياته تحولاً حاسماً: ففي يوم قرأ لجان بول سارتر مقالاً عن دوس باسوس حلل فيه كيف أن الروائى الأمريكى المعاصر يعتمد علي وصف قريب عن أسلوب الكاميرا فى تقديم حركة الحياة اليومية ، فلا يوجد لديه تفسيرات للأحداث ، وإنما يوجد منطق داخلى يربط ما يحدث وينسجه فى شكل فنى معين.

لكن : ما هو حقاً أسلوب الكاميرا هذا ؟

وفجأة ، اتجه استروك بطاقته كلها ليعرف خصائص هذا الأسلوب ، فقرأ ما كتبه أصحاب نظرية الفيلم ، وأقبل علي مشاهدة الأفلام بشغف كبير ، وذات يوم وجد انه خرج من دراسته لهذا الفن الجديد بأفكار لم يقلها أحد من قبل ، وعليه أن ينشرها .

ومن أهم هذه الأفكار اكتشافه لأسلوبين في التعبير السينمائي ، أحدهما ، وهو التقليدي ، يتجه بالفيلم إلي الناحية الإخبارية . فبواسطة تقطيع فني (ديكوباج) مدرسي تماماً، يتعلمه المخرجون كما يتعلم أى صبي الحرفة من معلمه، ويقوم علي ضرورة السرد التدريجي ابتداءً من اللقطات العامة حتي المتوسطة . ثم المكبرة، وبعد ذلك ينتهي المشهد ليبدأ المشهد التالي بنفس الطريقة، أقول بواسطة هذا الديكوباج الميكانيكي، ثم بالاعتماد أساساً علي وصل جزيئات مبتورة من الواقع عن طريق المونتاج، يتحول الفيلم إلي وسيلة إخبارنا بالسير الخاصة بشخصيات تبدو طوال العرض كأنها تنتظر ولا تواجه واقعها أبداً، وعندما يحدث وتريد أى شخصية أن تعبر عن انفعالاتها، فنحن نري هذه الانفعالات وهي تتجمع داخلياً ثم تتكشف في مظهر سلوكي إنساني ، وإنما كل ما يحدث هو أن الشخصية تخبرنا بأنها منفعة ، فالحوار هو أداة الشخصيات للتعبير ، لا الكاميرا.

وكانت الأفلام القائمة علي السيناريوهات المحكمة الصنع ، (بعض أفلام كارنيه وبعض أفلام داكبان ، وكل أفلام دوفيفييه وأوتان لارا) ، باختصار أفلام المدرسة الفرنسية في فترة ما بعد الحرب حتي ظهور الموجة الجديدة (ابتداءً من ١٩٥٩) تعتمد علي الكاميرا للأخبار بالموضوع، وتترك مهمة التعبير عنه للممثل والسيناريست .

كيف يحدث العكس ؟ كيف لا تقوم الكاميرا بدورها الحقيقي وتصبح أداة تعبير ؟

لقد وجد ، كما أشرت ، أن السينما كانت موشكة علي أن تصبح فناً مستقلاً في العشرينات، ووجد أيضاً ما هزه تماماً:

وجد أن مخرجين من المعاصرين له ، أحدهما فرنسي ، وهو جان رينوار، والثاني أمريكي هو أروسون ويلز، قد أحدثا انقلاباً في التعبير السينمائي ، فهما لا يعتمدان علي المونتاج، وإنما يركزان علي

تجزئة الحركة أثناء التصوير، بحيث تختصن الكاميرا في لقطة واحدة عدة مستويات مكانية، وبالتدرج داخلها، وبوضع الشخصية في علاقة درامية في المكان، يتولد نوع من الشاعرية لم تعرفه السينما، وينفس هذه القدرة علي تكثيف المكان كان رنوار وويلز يكتفان الزمن: إن الواقع الذي علي الشاشة ، هو واقعنا اليومي ، غير أن الأزمنة القوية فيه لا تشكل وحدها الحركة الدرامية ، وإنما تتخلل أزمنة ضعيفة ، عادية ، لا دراما فيها، كنزهة في حقل في يوم عطلة ، أو كإنسان يسير في الطريق ، وهي أحداث كانت تعتبر يومية ولا تصلح موضوعاً للسينما ، فإذا برنوار وويلز يكشفان عن أنها طريقتنا في ممارسة الوجود وأن وجودنا مجرد نسيج من هذه الوقائع اليومية .

وتكنيكاً ، كيف يحدث ذلك ؟ كان علي استروك أن يعيد دراسة لهذه الوسائل الجديدة ، لكنه ، حتي الآن ، لم يكن قد كون فكرة موضوعية كاملة عن العمل وراء الكاميرا . إنه لم يضطر إلي ذلك إلا بعد أن شرع يكتب عن السينما ، وينشر في المجلات والصحف المتخصصة ، وكانت في ذلك الوقت الشاشة الفرنسية وسيلى دايجست ولاجازيت ديسينما .

ولم يكن استروك قد تحول نهائياً عن طموحه كروائى . والأحري أن نقول أنه نظر إلي السينما بعين روائى ، وما اهتمامه بأسلوب ويلز أو بأسلوب رنوار إلا لاقترابهما من تكتيك الرواية الحديثة . ومقارنته المستمرة بين السينما والرواية ، انتهى استروك إلي حقائق أولية ، هى أساس اتجاهه الحالى .

ومن أهم هذه الحقائق هو وجود لغة مشتركة بين الفنانين . فبينما ينسج الروائى فقرته من جمل أدبية ، ينسج السينمائى مشهده من لقطات ، فالجملة تعادل اللقطة ، والفقرة تعادل المشهد . لكن لا الجملة ولا اللقطة لها تكتيك خاص ، فالمسألة مسألة صياغة للكل ، مسألة هارمونى معين فى توزيع ما يريد أن يعرضه الروائى أو السينمائى بحيث يركز علي تفاصيل معينة ، ويعزل الأخرى ، ثم يعود فيظهر ما أخفاه . وعلي هذا الاعتبار ، تعتبر أضعف رواية هى تلك التى تعتمد علي الزخرفة اللفظية ، فإذا طبقنا نفس المبدأ علي السينما ، تكشف لنا إلي أى حد تعتبر المدرسة الفرنسية فى ذلك الوقت مدرسة شكلية خالصة ، فهى تنشئ تكوين اللقطات فى حد ذاته ، أى أن الكادراج فيها ليس جزئيات ميزانسين له بنيته العضوية .إنها أقرب إلي صور فوتوغرافية جميلة ، تبدو فيها الشخصيات فى بزات رائعة ، ومع ذلك فهى تفقر إلي نبض السينما الحقيقى: إلي الاستطرد التلقائى للحركة .

وفى البداية ، ظن استروك إن الاستطرد التلقائى للحركة يعنى تطويرها من حيث الرد ، وكاد يقع فى نفس الوقت الذى وقعت فيه المدرسة الإخبارية . وكان لديه ما يبرر عدم اقتراجه الكامل من المشكلة ، فقد واجه السينما كناقذ ، وأدخلكه لمستقبله الروائى . وكان قد نشر بالفعل رواية أولى (وأخيرة!) هى الإجازات ١٩٤٥ نشرت لها نفس الدار التى تنشر أعمال استاذة سارتر ، ولا يعنينا فى كثير أن نشير إلي هذه الرواية إلا من حيث أنها تكشف عن حالة وجودية . وعندما نقول حالة وجودية ،

فإننا نعى أن مؤلفها لا يحلل سلوك شخصياته تحليلًا ميكانيكيًا، كما يفعل علماء النفس عندما يظنون الطبيعة الإنسانية أو النفس تحمل خصائص داخلية لاصقة بهذا الفرد بالذات، فيشرحونها ويخرجون محتوياتها، وهم يقولون: هذا هو حال الإنسان ، أما الرواية الوجودية ، فتضع هذه الحالة في صيغة سؤال. لماذا يكون وضعنا هكذا ؟ إنها إذن تتناول الإنسان وهو في حالة علاقة مع واقعه ، قد يرفضه ، وقد يقبله، لكن كيف يتم ذلك ، تلك هي القضية .

ومادام استروك قد وصل إلي هذا المستوي في الرواية ، فبديهى أنه ، وهو يحول إلي السينما، سيرتكز في نظريته علي هذا المعيار . ولعل هذا هو سر إعجابه بويلز، غير أن هذا الإعجاب لم يصل إلي مستوي الإدراك للوسيلة التكنيكية التي استخدمها ويلز عن طريق الدراسة ، بل بالاحتكاك بشخصية لعبت دوراً ربما يفوق دور استروك في ظهور الموجة الجديدة ، إنه الناقد أندريه بازان .

كان بازان في الفترة ما بين ١٩٤٥ ، ١٩٥١ ، ناقدًا سينمائيًا عرف بنظرته الجديدة للسينما ، وإذا كان يواصل الكتابة عن الأفلام في الصحف ، فقد كان تطلع إلي مجلة متخصصة ينشر فيها بحثه ودراساته . وفي عام ١٩٤٧ تقريباً ، بدأت دار جاليماز تفكر في إصدار مجلة للثقافة السينمائية ، فعهدت إلي بازان بتجربة أولي في هذا المجال ، وتتلخص التجربة في أن تصدر كراسات غير دورية تضم بحثاً وانطباعات من المدارس السينمائية المختلفة عن الأفلام الجديدة . وكان يشرف علي المشروع ناقد آخر له شهرته ، وهو جان جورج أورويل وتحت اسم كراسات السينما صدرت ستة أعداد ثم أوقفت جاليماز إصدارها للخسائر الهائلة التي تكبدتها .

غير أن المجموعة من النقاد الذين التفوا حول بازان وأورويل استطاعوا أن يجمعوا مبلغاً من المال من مدخراتهم ومن مضاعفة نشاطهم ، كي يواصلوا نفس المشروع . وفي العام التالي ، صدرت مجلة

السينما ولما كانت المجلة فى حاجة إلى أفلام داعية ، قد أخذ بازان يتصل بكل من يهتمون بالنقد والكتابة السينمائية، وكان طبيعياً أن يبحث عن استروك ، ويلقاها توطدت جبهة السينما الجديدة .

وكان بازان هو أيضاً من أكثر المعجبين باورسون ويلز ، ويعديد من رواد المدرسة الأمريكية الحديثة ، أمثال هوكس ورأى ، كما كان من أهم شراح الواقعية الجديدة الإيطالية . ومع بازان ، بدأ استروك يفهم السينما الجديدة من الداخل . لا من وجهة نظر المتفرج ، بل بتحليل عملية الإخراج . وفى هذه المرحلة ، اكتشف أهم دعامات للسينما الجديدة : أعنى الميزانسين . وهو ما نحصل عليه بالتحكم فى وسائل التنفيذ ، فى استخدام تعبيرى للعدسات وفى دراسات علمية للمجال الهندسى الذى تتم فيه الكاميرا دورتها . وخرج معه كل ذلك بما يخلق الفارق الجوهرى بين السينما الجديدة ، وعلى رأسها ويلز ، وإلى حد ما روبرتو روسيليني : إنه ما يسمى بعمق المجال .

فعلى سبيل المثال ، أظهر لنا جان رنوار ، فى رجل الشمال ، مشهداً حار سينمائيون كثيرون فى إدراك وسيلة تنفيذه ، نرى فيه فى مقدمة المشهد عربة ، تجلس فيها سيدة تنهياً للرحيل مع زوجها ، فيتركها الزوج ليجى بشئ ما من البيت، وفى نفس المشهد نرى بوابة البيت ، ثم نستطيع أن نفهم ، من حديث لا نسمعه ، يدور بين الزوج وبين سيدة أخرى، ما يدور فى خلفية المشهد. إذن ، فى لقطة واحدة أمكن للمخرج أن يربط بين ما نراه فى المقدمة وما نراه فى الخلفية، صانعاً بذلك وحدة كاملة بين شخصيات لا يجمعها الموقف ، وإنما تربطها ظروف واحدة. ونفس الشئ حدث فى فيلم (المواطن كين لويلاز) : فبينما يتحدث الأب والأم عن مصير ابنهما ، نلمح من نافذة نفس الغرفة ، ودون مونتاج ، بل دون أى تغيير فى اللقطة ، نلمح الصبى كين وهو يلعب فى الثلج . وقبل ذلك ، كان المونتاج هو وحده الذى يعطينا هذه الرابطة إلا أنه مضطر ، بحكم تجزئة المشهد إلى لقطات ، أن يقطع الزمن ، ويحوله إلى تسلسل ميكانيكى ، بينما الحدث يدور فى لحظة واحدة ، وفيما مضى ، كانت حجة السينمائيين هى

أن عدسة الكاميرا لا تصل إلي وضوح كاف إذا تخطينا مقدمة الكادر . وهذا هو السر في توزيع أوضاع الممثلين في خط أفقى بالعرض ، أمام عدسة الكاميرا ، وهو وضع أقرب إلي المسرح . أما التكنيك الجديد ، وهو يعتمد علي عدسات ذات زوايا عريضة ، فإنه يسمح لنا بأن نري ما في مؤخرة أى مشهد بنفس درجة وضوح ما في مقدمته ، وبذلك يمكن ربط أحداث منفصلة في لحظة واحدة ، طالما أنها تدور علي أرضية مشتركة ، كما يستتبع ذلك سهولة الحصول علي عمق للميزانسين، إذ ستتاح للممثلين حرية الحركة من بعيد جداً إلي المقدمة . فالميزانسين يصبح بالطول ، عمودياً علي محور العدسة .

إن فهم هذه الوظيفة الجديدة للميزانسين يدفع استروك إلي تعديل عديد من أفكاره ، كما أنه كان الباحث الحقيقي لتحوله إلي الإخراج . ولهذا بدأ يجرب نفسه ، فدعي بعض أصدقائه من الممثلين ، وعرض عليهم أن يشتركوا معه في تجربة تستغرق نصف ساعة ، كانت تطبيقاً لأفكاره في تلك المرحلة . إنه فيلمه الأول جيئة ونهاياً الذى ساعدته فيه الممثلة المشهورة سيليفيا باتان ، بتطوعها للقيام بالدور الأول . ولكن كان الفيلم قد نفذ بكاميرا ١٦ ملليمترأ ، فلم يتجاوز إشارة دائرة العروض الخاصة .

وفى عام ١٩٤٩ يساهم استروك فى أهم حدث سينمائى فى فترة ما بعد الحرب ، ألا وهو إنشاء نادى (العدسة ٤٩) وهو نادٍ للثقافة السينمائية ، يدعو السينمائيين والنقاد والأدباء إلى تقديم الأفلام الجديدة ذات الاتجاه ، ويشارك الجمهور فى مناقشة تعقب عرض الفيلم . ولهذا النادى يرجع الفضل فى إقامة مهرجان الأفلام الملعونة أو المحرمة ، وهى تلك الأفلام التى لم تلق نجاحاً تجارياً ، رغم أن أساليبها أثبتت تحررها من السينما التقليدية وإضافاتها إلى الفن السابع . وبعد ذلك بعامين ، يشارك استروك فى ثانى حدث هام فى تاريخ الثقافة السينمائية فى فرنسا بعد الحرب ، ألا وهو إنشاء مجلة (كراسات السينما) لتصدر شهرية . وكانت مجلة السينما قد أفلست ، وأخذ محرروها الشبان يبحثون عن ممول ، حتى عثروا على ثرى يحب السينما ويستطيع أن يضحى فى سبيلها ، وفى فبراير ١٩٥١ صدر العدد الأول من كراسات السينما . وكانت إدارتها عبارة عن مكتب صغير ، بالشانزليزيه ، حجرتان تزدحمان دائماً بشبان أغلبهم قد تجاوز العشرين بقليل من بينهم هذه الأسماء: كلود شابرول ، جان لوك جودار ، فرانسوا تروفو ، جاك ريفيت ، اريك رومر . ولم تكن المجلة قادرة على أن تدفع أجوراً ، لكنها كانت تعطيهم الحرية الكافية فى التعبير عن رأيهم .

وفى فترة وجيزة فرصت (كراسات السينما) أفكارها الجديدة لا على فرنسا وحدها ، بل على العالم كله . فكل سينمائى وكل محب للسينما يزور باريس يبدأ زيارته بسؤال معارفه: هل يمكن أن يدلنى أحدهم على مكتب الكاييه بالشانزليزيه ؟ أريد أن أرى أندريه بازان رئيس تحريرها أو فالكرورز أو استروك!

وقد ساهم استروك بكل قواه كى تنجح كراسات السينما . وفى السنوات الأولى ، تبلورت أفكاره بحيث أصبحت تلح عليه فى تطبيقها . كان يريد أن يقف وراء الكاميرا ليحبر بها كما يحبر القلم . لكن كيف ؟ إن شركات الإنتاج تصور إنتاج الفيلم كأنه عملية بناء عمارة ، يحتاج لملايين الفرنكات ، فمن أين يجى بها ؟

ولم يكن وحده الذى يريد أن يتحول إلى الإخراج ، فكل الأسماء التى ذكرتها ، ثم الشبان الذين أخذوا يشقوا طريقهم كنفاد علي صفحات الكاييه بعد ذلك ، كانوا يريدون أن يحققوا مفهوم : الكاميرا قلم .

وتحت هذا المفهوم ، تكون خط قيادى للسينما ، يتلخص فى ضرورة تحرير السينما الفرنسية من نزعاتها الشكلية (الكادر من أجل الكادر) ومن نزعاتها الأدبية (الاعتماد علي الحوار للإقضاء بدلالة الموقف) ومن البلاتوه (استخدام منهج الواقعية الجديدة وخاصة تجارب روبرتو روسيليني) .

والمدهش ، هو أن دعوة الكاييه قد بدأت تحدث أثرها فى نفوس الجيل الجديد من المنتجين . فقد ظهر عدد من المنتجين الشبان ، تراودهم فكرة جنونية : لماذا لا ينتجون أفلاماً ذات ميزانية صغيرة ، أفلاماً لا تدفع الآلاف للنجوم ، بل تعتمد علي قوة التعبير ، وعلي قدرة الموضوع علي لمس مشاكل الإنسان المعاصر؟ . ومن الناحية التجارية البحتة ، رأى بعضهم أنه إذا دفع فى أربعة أو خمسة أفلام ما يدفعه لإنتاج فيلم واحد بالأساليب التقليدية ، فما لا شك فيه (مع انتشار أفكار محررى كراسات السينما وتأييد الجمهور المثقف لها) إن فيلماً أو فيلمين منها سيلقي نجاحاً ساحقاً ، فإذا تكررت هذه العملية ، سيحى الوقت الذى يصبح فى حوزة المنتج عشرة أفلام تضرب رقماً قياسياً وتظل فى دورة التوزيع .

وفى عام ١٩٥٢ وقع استروك مع أرجوس فيلم أول عقد له كمخرج . وكان المشروع عبارة عن فيلم قصير ، يعده استروك عن القصة الأولى فى مجموعة المتشيطنين ككاتب من كتاب القصص البوليسية وقصص الجرائم المثيرة ، هو بارى دوبريبي . وفى هذه القصة القصيرة تدور الأحداث بضمير المتكلم ، فثمة قاتل يعترف : أنه يحدثنا عن نشأته كضابط ، وعن حرمانه وهو صغير ، وما ترسب فى نفسه من شعور بالعزلة ، فما من أحد يستجيب له أو يمنحه لمسة حنان ، وعندما كبر ، وجد فى حياة الجندي ما يعوضه عما عانى منه ، فهو ، على الأقل ، يستطيع أن يسيطر على الآخرين ويستعلى عليهم . ونشاء الظروف أن ينقل إلى الريف ، حيث يتعرف على أسرة سرعان ما أصبح صديقاً لكل أفرادها ، وأصبح يعامل كفرد منهم . وفى أحضان هذه الأسرة بدأت نفسيته تتغير : لقد كان قاسياً وسادياً ، وزئير نساء من الطراز الأول ، فإذا به وقد استحال إلى شاب وديع وتدرجياً يتسلل شعور غريب إلى نفسه : لقد عرف الحب ، عرفه منذ أن التقى بجيلبرتتين ، الابنة الكبرى فى هذا البيت الريفى ، ومن ساعتها وهو يريد أن يحوطها بحنانة ، وبكل ما يملك ، ومع ذلك كانت نفسيته من التعقيد بحيث بدا سلوكه غير قابل للتفسير : إنه يريد أن يعزل جيلبرتتين عن حولها ، كى تظل له ، لا كى يبادلها حباً بحب ، بل كى يمتلكها بشكل مرضى ، فهو يريد لو ظل يطوقها إلى الأبد لو ظلت على صدره مدي الحياة . وجرى يوم تفور مشاعره المركبة المبهمة هذه ، وتطفو على السطح فى شكل رغبة مجنونة فى أن يقتل الفتاة ويدفنها فى مكان لا يعرفه سواه ، كى يمتلكها بشكل قاطع .

إنها حالة مركبة من حالات الشيزوفريزيا . ونلاحظ أن كاتب القصة الأصلية لم يعرض البواعث النفسية للجريمة ، وإنما ظل اهتمامه منصّباً على الأحداث المثيرة . ولا ندرى لماذا اختار

استروك هذه القصة كى يبدأ بها أول عمل سينمائى له . ربما أراد أن يطور حالة الحصار التى وجد فيها الضباط نفسه وبذلك يعطينا أسلوباً معيناً لممارسة الوجود . وربما عندما اتاحت له فرصة الإخراج كسينمائى محترف لم يجد الوقت الكافى ليعد موضوعاً يوائم مفهومه للسينما ودعوته إلى اعتبار الإخراج عملية تأليف قائمة بذاتها . وأياً كان الأمر ، فما يعنينا من هذه النقطة هو أن نعرف إذا كان استروك قد أضاف جديداً إلى لغة السينما وإلى أى مدى استطاع ، فى هذا الفيلم ، أن يطبق أفكاره .

والواقع أن العنوان الذى اختاره استروك لهذه القصة ، بعد إعدادها للسينما ، يفسر إلى حد ما موقفه إزاء عملية التعبير السينمائى . فالفيلم يسمى : (الستارة القرمزية) وهى ستارة نراها بالفعل على الشاشة ، نراها وقد أسدلت على غرفة الضابط ، ونقترب منها (بحركة الكاميرا) ، فنجد هذا الشاب السادى وقد أزعج جانباً من الستارة وراح يطل على الخارج ، وهو يتردد مائة مرة فى أن يستمر على وضعه هذا أو يسدل الستار ويبعد عنا . ٥

إن هذا ما نراه بالفعل فى اللقطات الافتتاحية للفيلم . فإذا ما تغلغلنا فى الموضوع ، أدركنا الدلالة العميقة لهذه الستارة ، إنها خط الحدود الذى يفصل وجدان الشاب عن العالم الخارجى ، عن الناس حوله وعن العرف السائد والمواصفات الاجتماعية ، وإذا كان قد أزعجها قليلاً ، فما ذلك إلا لرغبته وهى رغبة مستحيلة فى الخروج من عزله .

وبين الداخل والخارج ، أى أمام الستارة وخلفها ، تتنابع حركة الدراما السينمائية ، بمعنى أن استروك قد وضع الحدث الواحد فى مستويين: أنه يتناوله من وجهة النظر الموضوعية ، بتتبع مساره ، ابتداء من حركة شخصيات الفيلم ، وهم يؤدون دورهم كما يفعل الناس فى حياتهم العادية . إن المخرج يتتبعهم باستمرار فى حياتهم اليومية ، وهم حول المائدة يتناولون الغداء ، وهم مجتمعون حول المدفأة ،

وهم فى حشرات نومهم . وإلى هنا ولا يوجد أى تعبير خارق للطبيعة ، فلا أزمة تجتازها الشخصيات كى يطلق ما هو مكبوت فى نفسها ، ولا لحظة تراجيدية فى حياتهم . إذن كيف يعطينا استروك درامية هذا الواقع ؟ إنه يلجأ إلى التعبير بالزمن . فمثلاً عندما نتابع حياة الضابط علي وتيرة واحدة بمعنى أنه يقوم من نومه فيجد طعام الإفطار ، ثم يخرج ، ثم يعود إلى الغداء ، وفى اليوم التالى يستيقظ كى يجتمع مع أفراد الأسرة علي نفس المائدة التى يراها كل يوم، ثم يخرج، وبعدئذ يعود كى يمارس ما يفعله دائماً، ألا يوجد فى هذا التكرار إحساس بأن ما يمارسه الضابط هو ، بالضبط ، المأل ؟. إن الضابط لا ينطق أبداً بهذه الكلمة، فهو فى قرارة نفسه لا يعرف أنه يمارس وجوداً لا معنى له ، يمارس عبثاً. لكن تكنيك المخرج ، أى الشكل الفنى الذى يعرض به تتابع هذه الأحداث العادية واليومية، وهو الذى يقضى إلينا بدلالة هذه الطريقة فى ممارسة الوجود.

وهذا هو المستوى الثانى لتناول الأحداث ، بعبارة أخرى ، إن استروك يبدأ من حيث يقف أى متفرج يشهد، فى حياته الحقيقية، هذا الضابط السادى الذى انتهى إلى جنون القتل . إلا أنه يعيد صياغة هذه الأحداث العادية بحيث لا تصبح عادية أبداً . فهو ينزع عنها ما اكتسبته من جمود ، نتيجة لعدم وعينا بأن أى حدث فى الحياة إنما يشكل جانباً من مصيرنا . وينسج هذه الوقائع فى سياق يجعلها فى حالة تراكم، يكشف عن طابعها الآلى، أى عن حياة قوامها المال وممارسة العبث . ولهذا تنتهى كل مرحلة ، أعنى كل مشهد فى الفيلم، بومضة سريعة تعطى لهذا التراكم قمة معينة، مغايرة لمجري الزمن العادى، غير أنها لا تظهر فجأة إلا لكى تختفى فجأة ، كأنما هى إشارة إلى ما هو مكبوت فى وجدان الشخصيات من رغبة فى كسر حلقة الزمن الآلى . فمثلاً، بعد عديد من المرات يري فيها الضابط حبيبته جيلبرتتين علي المائدة، يمد يده فجأة، ذات يوم ، من تحت المائدة كى يلمس يد الفتاة، فتشيع ما يشبه القشعريرة فى بدن جيلبرتتين، ونراها فى حالة فريدة ، خارجة عن مجري وجودها اليومى . كذلك

ذات مساء ، تستولي علي الضابط رغبة لا يمكن مقاومتها فى أن يري فتاته ، فيسير علي أطراف أصابع قدميه ، كلس ، ويتجه إلي حجرتها ، ونراه وقد تناول رأسها كمن يقبل طفلته ، وما أن تفتح الفتاة عينيها ، وتدرك ما يحدث ، حتي ترسم علي وجهه تعبيرات غريبة ، أهي السعادة ؟ أهو التعرف علي الجنس الآخر ؟ أهو يقظة المراهقة علي حقها فى أن تكون امرأة ؟ مجرد وميض ، كما قلت ، ثم يعود كل شئ إلي مجراه العادى .

هذا عن طريقة استروك فى تطوير الشخصيات ووضعها فى زمن لا يصبح ، فى الفيلم ، زمن الحياة العادى ، بل كل ما فيه يوحى بأن هذا الزمن هو طريقتنا فى الإنفاق من رصيد عمرنا . إنه زمن وجودى بالدرجة الأولى ، وليس هذا كل شئ: فهناك أيضاً الإحياء المستمر ، حتي فى اللقطات الداخلية المشبعة بجر حميمى ، هناك الإحياء المستمر بالعالم الخارجى وهو يترصد بالشخصيات . إن حركة الكاميرا وهى تتقدم فى ترافيلنج أمامى ، بادئة من الحديقة ، حيث الربيع والزهور ، لتنتهى إلي الستارة القرمزية علي النافذة ، ثم نقيض هذه الحركة الذى يكشف لنا عن وجود إنسان معزول عن الواقع ، بينه وبيننا هذه الستارة ، كل هذا لا يجعل الدراما مجرد دراما ، مجرد حالة نفسية ، يتناولها مخرج لغرابيتها (كما هو الواقع فى تسعين فى المائة من الأفلام الأمريكية) ، وإنما نحن أمام ظروف موضوعية (ظروف نعيش فيها جميعاً) تفاعلت كى تؤدى إلي هذا الوضع الفردى . وأى فن يحول واقع شخصية مفردة إلي قضية حياة ، إلي وجود إنسانى ، فإنه يدفعنا إلي اتخاذ موقف مما نراه . إننا لا يمكننا فى هذه الحالة أن نكتفى بأن نمط شفتينا ونقول: هذا غريب ، كما نفعل ، مثلاً ، علي إثر مشاهدة فيلم لهتشوك ، بل ، علي العكس ، نقول: كيف يصل وجود إنسانى إلي هذا الوضع الشاذ؟ .

إن أهم ما أضافه استروك هو طريقة تجسيد الدراما السينمائية . فبعد أن كانت مجرد رسم للشخصيات ، أصبحت ، من حيث بنائه نفسه ، ودون أن يوصلنا الحوار إلي ذلك ، تقضى لنا برؤية

المخرج للواقع . فإذا تركنا البناء الدرامى ورحنا نبحث عن لغة السينما ، فبالإضافة إلي ما أشرنا إليه من قدرة المخرج علي خلق الإحساس ، بالتراكم فى الزمن ، سجدت نوسيعاً لاستخدام الضوء علي نحو تعبيرى . وهنا يعتبر استروك امتداداً طبيعياً للمدرسة التعبيرية الألمانية ، وعلي الأخص مورناو . إن بطء حركة الضابط وهو يهبط السلم ، درجة درجة ، فى بيت من طراز القرن التاسع عشر ، سلامه عريضة ، وعلي جدرانه تنعكس خطوط السلم وتكبر الظلال ، بينما الفتاة التى قتلها محمولة علي ذراعيه ، إن هذا المشهد من المشاهد النادرة فى السينما ، فهو يعطينا انطباعاً حاداً وعميقاً بإنسان لا يستقر علي أرض أبداً ، وأنه يهبط إلي ما لا نهاية ، كبطل من أبطال التراجيديات القديمة . ونفس الأسلوب يتكرر عندما نلمح ظله علي الجدران وفى الحديقة وهو يجرى بعد ارتكاب الجريمة .

ولم يستخدم استروك أى حوار فى هذا الفيلم ، بل لجأ إلي تعليق يقوله الضابط بنفسه ، وبذلك جعل شريط الصوت يعطينا الدراما بضمير المتكلم ، أى أننا فى الحاضر ، نسمع صرخة إنسان وهو يعترف يحاول أن يمسك بالحقيقة بكفيه ، فإذا بهما فارغتان . ومع ارتطام صوته بأذنانا ، تخلق حاستنا البصرية نوعاً من الكونتراست ، من التعارض بين ما يقوله الضابط وبين ما نراه . ففيمّا نراه ثمة ظروف موضوعية لم يفهمها الضابط ، وعلينا ، نحن ، أن نقارن بين ما يقوله وبين ما يراه كى نستشف الحقيقة .

إن هذه المحاولة التى يقوم بها المتفرج لاستشفاف الحقيقة هى زمن الفيلم (ولا أقول زمن الدراما) ، وهى قوام حركته ، وهى التى تجعل له طابعاً شاعرياً وتراجيدياً فى الوقت نفسه . فمهما التمس الضابط ما شاء من الأعداء ، فالجريمة قد وقعت ، وما هو ذا فى نهاية الفيلم ، بصارع هذه الحقيقة أو فى سبيلها أمام قبر جيلبرتتين .

ويلخص استروك بنفسه هدفه هذا ، فيقول :

إن هذا الأسلوب غير المباشر هو أسلوب القصة القصيرة ، وهو ما أردت أن احتفظ به . فنحن هنا في منتصف المسافة بين الذكري والحلم ، بين الاعتراف والقصة التي تسرد ، وبهذا تستطيع مغامرة البريتين الدرامية البنت التي مانت بين ذراعى حبيبها أن تصل إلي المتفرج فى شحنات متوالية ، كأنها أطلال ماضٍ دفن إلي الأبد ، لكنه حاضر دائماً فى ذاكرة هذا المراهق الذى يصارع كل ليلة أمام جثتها . لقد ولدت فى الصمت ، وإلي الصمت تعود ، إلي الصمت ، إلي الليل .

ورغم هذا كله ، لا يمكننا أن نعتبر استروك قد وجد نفسه فى هذا الفيلم . لا فى الستارة القرمزية ، ولا حتى فى فيلمه الثانى اللقاءات المتعثرة الذى يعد أول فيلم طويل له . ففى الفيلمين ، يبدو تأثير استروك بمدرستين فى الإخراج : أولاً كما قلت هو المدرسة التعبيرية ، وبالدقة جناحها الذى يمثلته المخرج الألماني مورناو ، أما المدرسة الثانية فهى المدرسة الأمريكية الحديثة .

ورغم الضجة التى صاحبت الستارة القرمزية ، فلم يجد استروك فرصته لإخراج فيلمه الطويل الأول ، فلما اتاحها له صديقه الكاتب المسرحى والممثل المعروف مارسو ، عقب تأسيس أفلام مارسو وقع رائد اتجاه الكاميرا قلم فى نفس المأزق السابق . فقد كان عليه أن يقدم موضوعاً غير باهظ التكاليف ، وكان كل ما فى جعبته لا يخضع لنظام الميزانيات المحدودة ، ووجد نفسه مضطراً للإعداد السينمائى .

وعلي أي حال ، لم يحقق فيلم استروك الطويل الأول أسلوباً مستقلاً ، كل أهميته ترجع إلي التطبيق الواعي لمنهج ويلز علي موضوع يدور بين الشبان في حي سان جيرمان وبيريه في عهد الوجودية الذهبى . وباستخدام ديكرات تبدو فيها الأسقف وكأنها تخنق الشخصيات وباستخدام الروافع (الكربين) لاعطائنا وجهة نظر الشخصيات وهي تتحرك (كلقطة كاترين وهي تهبط سلم عال بالليل ، فإذا كل ما فى البار يرتفع ، وإذا بالمرئيات تبرز بغتة) وباللجوء لحركات الكاميرا المركبة والبطيئة (ترافيلنج مع بانورانيك في مسار دائرى مع وقفات معينة وفق ميزانسين منسق) ، بكل هذه العناصر التى تشكلت منها وسائل التعبير فى السينما الحديثة استطاع استروك أن يتطور فى اتجاه أسلوب خاص ، يعرف به الآن ، هو ما يسميه بالميزانسين ، وما يسمي عادة بالأسلوب الديناميكي .

ففى هذه المرحلة كتب استروك مقالاً بكراسات السينما جاء فيه :

إننى اعتقد أن ما ينبغي أن أصل إليه هو أن أخرج أفلاماً تتكون من سلسلة من الفصول ، فيها الممثلون يتكلمون دون أن أحتاج فى سرد القصة إلي عنصر إضافي ، مثل وسائل الربط الآلية المعروفة ، كالعودة إلي الوراء أو التعليق ، فالميزانسين وحده هو الذى يبرز هذا الشيء .

ولا يقصد بالميزانسين توجيه الممثل ، وإنما الأماكن التى تتوقف فيها الكاميرا أو تدور حولها ، وما يحدث داخل الكادر فى كل وقفة ، بحيث يتم داخلياً ، ومن إيقاع حركة الممثلين بالنسبة للديكور السياق الذى يجعل للفيلم وحدة إيقاع لا تتفكك أبداً . فهذا الاتجاه هو نقيض اتجاه المونتاج وهو يصفى السينما من كل العناصر الدخيلة عليها ، ويجعل تركيز السرد علي العلاقة بين المحسوسات وحدها والطريقة التى يفتتح بها معنى كل عنصر ويشرح علي العنصر التالى له .

فوحدة الصورة هي جسم : ديكور أو إنسان . وإشاعة حركة درامية في هذا العنصر أو ذلك ، لا بد أولاً وقبل كل شيء من أن تتحول فكرة المخرج إلي جسيمات، إلي عناصر نارية يتشكل منها شيء معنوي : معنى في وحدتنا نحن، لكنه ملموس في كل عنصر من عناصر الكادر .

وقد فطن استروك إلي هذه الحقيقة ، فقال في نفس المقال :

إنني اعتقد أن السينما هي قبل كل شيء فن فيزيائي . وأكثر الأشياء التجريدية ، كتوتر العلاقات مثلاً ، أو الأهواء ، لا بد وأن تجد في السينما تعبيراً فيزيائياً .

وفي فيلم استروك الثاني ، وأعنى به حياة الذي أعده (أيضاً) عن الكاتب موباسان ، وصل لأول مرة في حياته إلي إيجاد المعادل البصري لأفكاره ، وربما لأنه كان يخوض تجربة الفيلم الملون .

لم يحتفظ استروك من رواية موباسان إلا بالشخصيتين الرئيسيتين : جين وجوليان . إلا أنه لم يكتف بالوصف النفسي لسلوكهما ، كما جاء في الرواية ، بل عمل علي تطوير البواعث الحيوية لدي كل منهما ، بحيث تبرر ، في كل حركة تصدر عنها، أوجه الصراع الدرامي ، وهي ترجع في المقام الأول إلي التعارض بين تكوين كل منها . إن جين فتاة طهورية، تربت في دير ، وعملت تربيتها هذه علي تكوين قيم معينة لم تكن تساعد علي تفسير الحياة بقدر ما تطبع سلوكها النفسي بطابعها . فهي تسلك دائماً مسلك العذراء ، البريئة، التي تري الحياة حباً وتعاطفاً ورحمة . إنها علي عكس جوليان الذي تربى وسط الغابات ، كما اكتسب منها خشونة طبائع لم تعرفها جين من قبل ، كما اكتسب نزوعاً ورغبة في الانطلاق تصل إلي حد الجنون . هل يمكن أن ينشأ حب ما بين طبيعتين متنافرتين علي هذا النحو ؟

لو نشأ هذا الحب ، فهذا الدراما ، وفي الفيلم ، تدور الأحداث كلها من وجهة نظر هذه الدراما، مع ملاحظة شيء هام ، هو أن الصوت الذي يسرد الأحداث هو صوت جين ، فهي تبدأ باستعراض الظروف التي أدت إلي اعتراض جوليان لطريقها ودخوله في حياتها . ولهذه الوسيلة في السرد دلالتها : فهي

تعنى أن الكلمة أعطيت لجين. ولو استمر الفيلم علي هذا النحو ، لأصبح فيلماً يدور بضمير المتكلم ، ووجب ، بالتالى ، ألا يتدخل المخرج فى رؤية جين للأحداث ، بمعنى أن جميع لقطات الفيلم لابد وأن تتحول إلي لقطات ذاتية، تتابع كلها من وجهة نظر جين .

إلا أن مؤلف الفيلم قد أشاع نوعاً من الازدواجية فى وقائع الدراما ، فهو يعطينا الأرضية العامة للأحداث ، ويدع كل شخصية تفسر ما يحدث بطريقتها هى ، أى أنه يبدأ بالحد الأقصى من الموضوعية . وإزاء ذلك ، توجد نظرة جين: إنها رغم الصوت الذى يفسر ما يحدث ، ليست النظرة الوحيدة الملقاة علي الواقع، بل هى نظرة كسائر النظرات ، غير أنها وهى تفسر لا تصل ، بالطبع ، إلي هذا الحد الأقصى من الموضوعية الذى نستخلصه ، نحن المتفرجين ، مما يتتابع علي الشاشة ، ولهذا تدفعنا بذاتيتها المتعارضة مع ما نراه إلي أن نقف بينها وبين الأحداث ، تارة نعارضها ، وتارة نؤيدها ، لكننا ، فى جميع الحالات نشكل بعداً رابعاً للفيلم ، فبدوننا لا يكمل السرد .

وهذا الأسلوب يسيطر علي الفيلم منذ البداية حتي النهاية . ولنأخذ اللقطات الأولى للفيلم كمثال للإيضاح : بعد أن تقترب الكاميرا من بيت أبيض ، يطل علي تل ، حتي تصل إلي النافذة ، تتراجع فجأة ، ثم تدور علي محورها لتكشف عن البحر . ومن هذا التقابل بين ما هو داخلى تماماً ، أعنى البيت وبين هذه اللانهاية فى المكان، أى البحر ، يتحدد الانطباع الأول بالموضوع : إننا نتهياً لنوع من الدراما الحميمية حدثت فيما مضى ثم غسلتها المياه وما أن نتهياً لتوقع دراما من هذا النوع حتي تتغير الألوان ، ومعها الإحساس بالمكان : فعلي بعد خلف حشائش تحولت إلي اللون الرمادى بسبب الضباب ، ومن أعلي تل يبدو بين الأصفر والبني ، تتقدم امرأتان شابتان ، إحداهما تسبق الأخرى ، وفى الكادر السينمائى، تصبح الأولى فى مقدمة الكادر ، بينما الأخرى فى خلفية الصورة . الأمر الى يعطى توازناً تشكيبياً للحركة . ويضاف إلي هذا التوازن النغمات المعطاة للألوان: فذياب الاثنين بين الأصفر

والأبيض ، وغير بعيد عنهما زهور حمراء . وفي الخلفية يذوب الضباب الرمادي في خضرة الزرع ، وعلي بعد ، في أقصى اليسار ، أزرق البحر .

ويدهي تماماً أن تشكيل الكادر في السينما يختلف عن تشكيل اللوحة في الرسم . فالحركة التي تستمر علي الشاشة قد تجعل أروع التكوينات شيئاً مضحكاً لو لم يأت ميزانسين الحركة ليخرجنا من التكوين السابق إلي تكوين آخر يرد علي الأول، ويطوره ، وبذلك يدفع الحركة الدرامية إلي الأمام . وعندما يتعلق الأمر بالفيلم الملون ، تصبح العملية أكثر صعوبة ، فكيف وجد استروك الحلول التشكيلية لهذه المشكلة ؟ .

لقد وضع في اعتباره أن تتدرج الحركة في ثنايا المكان الواحد علي نحو يسمح بالكشف عن الموضوع . وعن طبيعة الشخصيات ، بلا لجوء إلي الحوار ، وإنما الاعتماد دائماً علي الميزانسين . ولتحقيق هذا يعرض استروك كلية عن استخدام المونتاج: فالمونتاج في رأيه لا يعبر عن زمن الحركة الحقيقي ولا يوزع الدراما في المكان ، فهو شذرات من الواقع أعيد تجميعها بشكل يقترب إلي الميكانيكية، ومن هنا فطلحة الأحداث . أما الميزانسين ، فهو يعطينا شريحة كاملة من الحياة ، إذ لا يحدث أي قطع في حركة الكاميرا ، وإنما يتوزع استعراض وجهات النظر تدريجياً ، وبالنسبة لمراكز الأهمية في جغرافية المكان . وهي أهمية نسبية هي أيضاً : فتارة تكون هذه البقعة أو تلك هامة من وجهة نظر شخصية من شخصيات الفيلم، وتارة يستخدمها المخرج لتقديم الشخصية أو لابتعاد عنها وأحداث نوع من الفصل بينها وبين أرضية الدراما ومهما كان مبرر هذا الاختيار ، فالهمم ، هنا ، هو أن المشاهد بأكمله يعطي دفعة واحدة ، بلا توقف من آلة التصوير ، مما يدفعنا إلي أن نعيش سياقاً مماثلاً لسياق الواقع نفسه .

ولو رجعنا إلي تكوين اللقطات السابقة ، فسنجد استروك يتقدم بالكاميرا نحو الفتاتين، ثم يحصر الأولي وهي تصبح محذرة الفتاة البعيدة ، وعندما نحاول أن نعرف ما حدث ، تنتقل إلي الأخرى ، فنجد الكورسيه قد وقع علي الأرض، وهنا تتغير الألوان : لقد بقينا أمام الأبيض الكورسيه وهو يشكل كل مقدمة الكادر، ثم الأصفر ، والرمادي الذي يمثل الضباب والحشائش ، وقد أصبحت ، الآن ، يشكلان خلفية الكادر .

إن هذا التنوع علي نغمة ألوان المشهد يخلق الحركة الداخلية للدراما . فالإيقاع الناشئ عن تفتح الألوان وتغييرها المستمر يعطينا ، علي الدوام ، إحساساً بالتطوير الداخلي ، هذا الذي لا نراه ، وإنما كما يحدث في كل الفنون الكبرى نتعرف عليه من منطق الشكل الفني وحده .

وكما استخدم استروك الشكل الفني كي يقضى بدلالة المكان ، فإنه يستخدمه أيضاً في تقديم الشخصيات.. ففي اللقطة التالية ، وهي لقطة طويلة تشمل شهراً بأكمله ، يصور لنا اللقاء الأول بين جين وجوليان، وكانت جين قد ركبت مركباً وهي آتية من الدير ، فغرق جزء من المركب ، وكانت الفتاة تصنع نهائياً ، لولا أن تقدم شبان هذه المنطقة وعلي رأسهم جوليان ، وانتشلوها . ويبدو أن لمسة يد في الغابة القوية، ورجولته المفرطة هذه هي التي أيقظت الأنثي الراقدة في أعماق جين، وانتزعها من تجريد الدير.

وفي هذه اللقطة ، تبدأ الكاميرا بالتركيز علي البحر ، حيث سقطت جين، وفجأة، نلمح قارباً يتقدم نحوها ، ثم تمتد أيد كثيرة لثلقطها ، وبعد ذلك تدور الكاميرا علي محورها لتصور السماء ، ومجموعة أشجار ، وأثناء ذلك نشعر بأن فترة زمنية قد انقضت، كما نشعر بأننا قد انتقلنا إلي المكان الأول ، حتي إذا هبطت الكاميرا علي الأرض تكون جين قد قطعت بالفعل مرحلة في رحلتها ، وهى

ذى الآن فوق المعدية، يقدم نحوها هذا الريفى الخشن الطباع ، جوليان، ليساعدها علي الصعود إلي البر. لكنها، بكبرياء عنيف، تتفادي اليد الممدودة إليها، وتتقدم وتتقدم معها الكاميرا، فإذا جوليان قد سبقها، وأصبح من المستحيل أن تتجنبه، وعند هذه المرحلة نهبط الكاميرا مع جوليان وقد انحني ل يحملها بيديه ويصعد بها إلي البر. وفي هذه اللحظة نتفحصه لأول مرة، فيضيق الكادر عليهما ..

وحتى هذه اللحظة ، لم نكن نسمع سوي الموسيقى المصاحبة لحركة الممثلين . فقد تم تقديم المكان ، واستعراض الشخصيات ، بلا كلمة واحدة وفجأة يصلنا صوت جين وهى تقول:

كان هناك ، علي رصيف المعدية ولم أكن أعرفه

وعندئذ يتناوبا إحساس بأن ما يدور أمامنا ، علي الشاشة ، لم يعد ينتمى إلي الحاضر ، فهو مجرد ذكرى ، وكأى ذكرى ، خاصة عندما يعبر عنها صوت مفرد، فهى تضعنا فى حالة من يشهد إنساناً يستعرض مصيره . والواقع أن الفيلم كله يكمن فى عملية استعراض المصير هذه : لماذا تم هذا اللقاء ؟ أى صدفة ألقت بكائنين مختلفى الطباع فى طريق واحد ؟ لو لم تلتق جين بجوليان ، فما الذى كان سيحدث ؟

وبوضع الحاضر فى الماضى (مع استمراره أمامنا من لقطة أخرى) ينتفى فى الدراما السينمائية مبدأ التماثل . فما من متفرج سيشعر بأنه جوليان ، أو أنه قادر علي الاندماج مع شخصية جوليان . وأى متفرجة ستخذ مسافة بينها وبين جين، بعبارة أخرى ، أننا نشهد الحادث فى أبعاده الموضوعية ، وفى الزمن الحاضر ، إلا أننا ، فى ذات الوقت لا نستطيع أن نسايره وننساب فى تياره ، لأننا نعلم ، من تعليق جين ، أنه قدر تم ، أنه مصير اقفل علي نفسه ، أنه واقع قد تحدد ، وكل ما نستطيع أن نفعله هو أن ن عقد مقارنة بين ما نقوله جين وبين ما نراه بعيننا .

وعندما يصل المتفرج إلي هذا المستوي الفكري ، يتحول إلي ناقد للدراما . ليس بشكل مطلق ، بطبيعة الحال ، لأن استمرار تتابع الأحداث ، بالإضافة إلي ما تخلقه فينا الألوان من حساسية بديرا المكان ، يجعلنا علي الدوام ، في منتصف المسافة بين الاندماج وبين التأمل .

وهو وضع يحول دور المتفرج من دور سلبى إلي دور خلاق . إنه لا يستقبل ما يعرض عليه ، وإنما يبحث عن دلالة ما تقدمه له الدراما . وطوال الفيلم ، يبقى استرؤك المتفرج في هذا المستوي : أنه يكشف له ، بمؤارية شديدة ، عن عدد محدود من تفاصيل الدراما ، ويلقى بالشخصيات في مواقف تسمح لها بأن تعرى جانباً من نفسها . أما التفاصيل الكاملة ؟ أما تعرية الشخصيات نهائياً ؟ فهذا لا يتم أبداً .

لماذا ؟ . لأن المفروض انه لا يوجد إنسان يستطيع أن يفسر سلوكه بنفس الطريقة التي يحللها بها عالم النفس أو عالم الاجتماع ، كما أن مهمة العمل الدرامى لا تنحصر في تقديم تقرير تفصيلى عن السلوك النفسى لهذه الشخصية . ولهذا لا يستطيع جوليان أن يقول علي الشاشة :

إننى ابن الغابة وفى داخلى رغبات مكبوتة ، وميل للانطلاق لا يعرف أى حدود وإذا ما تعرفت علي امرأة وأحببتها ، فإننى اتحول إلي فارس يريد أن يحمل حبيبته علي جواده وينطلق إلي أقصى أطراف الدنيا .

كلا ، لا يمكن ، بالطبع ، أن يوصلنا أى عنصر من عناصر الدراما السيمائية إلي هذا الشكل التفسيرى ، وإنما نحن نصل إليه من اجتماع عناصر الدراما ، ومن تفاعل هذه العناصر في كل موقف . فالمعرفة تستخلص من حركة الشكل الفنى (لا من الحوار ولا من الكادرات المفتعة ، كما يحدث في السينما عندما) .

وكل قيمة العمل السينمائي تتركز في قدرة المخرج علي أن يجعلنا نمسك بالخيط غير المرئية التي تنسج ، خلف ما نراه علي الشاشة ، واقع الشخصيات الحقيقي . وإذا كان استروك قد ترك حركة الجسم ، ولنزعات الشخصيات ، فرصة التعبير عن نفسها ، فإن هذه الفرصة تتاح لأي إنسان يعيش مثل هذه الشخصيات في واقعها العارى . فهو لا يركز إلا علي مظاهر التعبير الخارجية ، علي الغضب أو العنف أو الرقة أو الدهشة ، أى علي ملامح وإيماءات يراها كل إنسان . إلا أنه بعزلة لما يمكن تكراره ، ويتكبيره (سينمائياً) لبعض الحركات ، يجعلنا نتساءل عن الباعث إليها .

وكلنا نعرف أن في الرواية التي كتبها موباسان ، تزوج جوليان من جين لسببين : أولهما سبب واضح ، وهو أنها ثرية وكان هو في مسيس الحاجة لمال ليدفع ديونا قديمة تحز علي عنقه وتهدهه بالضياح . أما السبب الثاني فهو غامض لديه ، لأنه لا يعرف بالدقة ما الذي يربطه بجين ، وما الذي يجعله يشعر بالعجز عن أن يعيش بدونها . وما أن تتعدد البواعث في نفسية إنسان ، ثم عندما لا يستطيع تعليلها فهنا يصبح شخصية مركبة : أحياناً يشعر بالقلق ، وأحياناً يحاول أن يستكين إلا أنه دائماً ، لا يستطيع أن يعيش لحظة واحدة بامتلاء ، مستمسكاً لعواطف خالصة .

وهذا القلق هو المحرك الرئيسى فى شخصية جوليان . وهو لا يحوله إلي شخصية درامية فحسب ، بل يجعل من جين شخصية تراجيدية ، لأنها ، مع إدراكها بأنه يتعلق بها ، تشعر بأن ثمة شيئاً يفصل ما بينها ، ولكنها ، وهى التى تفتقر إلي تجربة الحياة ، هى التى لا تخرج كل مكتسباتها الفكرية عن بعض أفكار بالية عن الخطيئة وحب الإنسانية وعدد آخر من الأفكار التقليدية التى تعلمتها فى الدير ، هى الهشة ، الرقيقة ، أنها تشعر باليأس يجثم تدريجياً علي حياتها .

وفى سياق الفيلم ، ومن الناحية السينمائية الخالصة يعبر استروك عن هذه الشخصيات المركبة بتكنيك فريد فى نوعه ، أصبح الآن أساس السينما المعاصر . وأول خصائص هذا التكنيك تبدو فى

الوظيفة التعبيرية لكل لقطة : فقبل استروك ، كان خير أسلوب فى التقطيع الفنى للمشاهد (أعنى : الديكوباج) ينحصر فى توزيع دراما المشهد علي لحظات تسجل كل منها ارتفاعاً فى درجة انفعال الشخصيات (أو فى درجة ارتفاع الخط الدرامى) . فمثلاً ، فى أفلام هوارد هوكس أو هيتشكوك أو ويلز (وهى أعلى مستوي فى الديكوباج حتي ذلك الوقت) كانت كل لقطة تنتهى بقمة انفعال باب يفتح فجأة ثم تتغير اللقطة ، أو تتغير اللقطة بعد سقوط شئ غير متوقع ، أو باقتراب الكاميرا من عينيّن يطل منهما الذعر . باختصار ، لا بد من قمة درامية تمهد لتغيير اللقطة . لكن هذا الأسلوب يعنى أن السينما لا تعرض سوي واقعنا فى حالة خارقة ، تماماً كما هو الحال فى التراجيديا ، بينما هذه اللحظات الفائقة الانفعال عبارة عن تراكم بطئ لعلاقات تكاد تكون غير محسوسة، تتخلل مسار حياتنا العادية ، ولكن نظهر هذا التراكم ، فخير وسيلة هى أن نجعل لحظات الانفجار تتخلل السياق الطبيعي ، ثم ، بعد ذلك ، يعود كل شئ إلي مجراه العادى .

وفى فيلم حياة أمثلة كثيرة . فمثلاً، عندما يذهب جوليان إلي المطبخ ليحضر حاجاته ويتهيأ للرحيل ، نجد جين وقد سمعت حركته تهرع إليه علي اعتقاد منها بأنه سيرتكب فعلة غير متوقعة . وفى بداية هذا المشهد ، تتراجع الكاميرا فجأة لتكشف عن الباب المفتوح ، ثم نبصر جين وهى تلهث وقد استندت علي الباب ، وظهرها لنا ، كما لو كانت تريد أن تمنع جوليان من الدخول إلي المطبخ مرة أخرى . ولا نسمع منها سوي صيحة امرأة مغلوبة علي أمرها : من المستحيل أن نبقى علي هذا الوضع يا جوليان ، من المستحيل . ولا يرد جوليان وإنما يزيحها بحركة واحدة من يده ، ويدخل الحجرة ، وعندما يقطع المخرج علي الحجرة ، نلمح المطبخ فى كامل تفاصيله ، بحائط أحمر اللون ، وبأثاث من الخشب الأبيض، وهذه الكونتراسات اللونية تتراءى أيضاً فى التعارض بين لون المائدة الأسود وبين الجدران ثم بين كل هذا ونرى الشخصيات ، كما أن التباين يزداد حدة بين نغماتها المشرقة وبين نغمة

الحنن القائمة البادية فى سلوك الزوجين. ونظل طويلاً فى حالة صمت تقطعه جين صارخة: جوليان. ويزيحها جوليان عن طريقه وهو يصيح: دعينى! ويدفعها مرة أخرى ، ويمر من الجانب الآخر بجوار المنضدة ، وتصحبه الكاميرا وهى تحصره فى كادرها نحو باب القاعة ، وبينما نتتبع حركة جوليان الصامتة ، نسمع فى الوقت ذاته أنين جين ، وهى تتوسل: لكن ما الذى فعلته، قل لى يا جوليان، ما الذى فعلته؟، وينتهي جوليان للخروج ، ويستدير نحوها فجأة ، ويعود إلى المنضدة وقد حصرته الكاميرا مع جين فى كادر واحد. ثم يخرج سكينه ويشهرها فى وجه زوجته وهو يصرخ: لا شئ. لم تفعل أى شئ. أنت قديسة، لا يمكن أن يوجه إليك اللوم أبداً. يستطيع أبوك أن يموت فى سلام، فابنتهما قد أصبحت زوجة، سيدة بيت، وهى قديسة، لا يوجه إليها اللوم أبداً. وعندما تنظر إليه جين غير مصدقة، يستطرد: كل الناس سعداء.. كل الناس قد خرجت بمكسب. أنا وحدى، أنا وحدى الذى عقدت صفقة خاسرة.

وتباغت جين، وتوسع عيناها بالحيرة، ولا تفهمه وهو يضيف: أنا قد وقعت فى الفخ، ثم لا تفهم ما الذى يدفعه إلى أن يلقى بسكينه فجأةً علي المنضدة، بحدة، وهو يغمد نصلها فى الخشب بكل قواه فتتزلز السكين وتتذبذب فيترك سلاحه وانفعالاته تبرد بالتدريج، بعد أن أفرغ شحنته فى هذه الحركة، وتسمعه يهمس: كل هذا من أجل بضعة ديون تافهة.

وفجأةً تتغير انفعالات جين، إنها الآن لا تريد أن تفهم ما يقوله. وعندما يسقط رأسها بين كفيها وهى يائسة من أن تستطيع تحويل زوجها عن طبيعته الاندفاعية، وتصرخ فى صوت مكتوم: يا إلهى. لا يمكن أن أصدق هذا. لا يمكن أن أصدق هذا، عندئذ نسمع خطوات أقدام، ونرى الزوجين يستديران نحو الباب، وتتقدم خادمتهم روزالى، وهى تحمل الخبز والجبن واللبن كعادتها كل صباح، ونلمح روز وقد تظاهرت بأنها لم تدرك أن شجاراً قد نشب بين الزوجين. ويجئ صوت روز ليعيد الأحداث إلى مجراها العادى اليومى: أسعدت صباحاً يا سيدتى، أسعدت صباحاً يا سيدى.

إنها لحظة انفجار تخللت مشهداً عادياً، لتشير إلي أن الانفجارات لدي بسطاء الناس مجرد لحظات عابرة في حياتهم أما العادى، أما اليومى، أما نسيج حياتهم، فهو حديث الخبز والمطبخ. لماذا لا تمتد ثورتهم إلي النهاية؟ لماذا لا يصل بهم انفجاراتهم إلي تغيير حياتهم؟. هذه الأسئلة وغيرها هي ما يوحى به إلينا هذا الميزانين بمعناه كما حدده استروك.

ولقد رأينا كيف أعرض استروك عن تطوير حركة اللقطة في خط تصاعدي، فاللقطة تبدأ عنده في زمن عادى، الحركة في داخله هي حركتنا اليومية، وفجأة، في منتصف اللقطة، يتفجر شئ ما، قد يكون حركة غير عادية تعبر بها هذه الشخصية أو تلك عما هو مكتوب في نفسها، وسرعان ما تعود إلي الوضع الذى كانت عليه. فاللقطة تبدأ في زمننا اليومى وتنتهى في زمننا اليومى، وبذلك تصبح أرضية الفيلم كلها هي إيقاع الواقع اليومى. أما هذه الانفجارات، فهي ترمومتر يشير إلي الداخل، إلي ما خلف هذه الأرضية، إلي حركة الدراما فيما وراء المشهد. فالدراما عند استروك تسير في خطين: خط أفقى، هو الذى يلمو فيه الموضوع، وهو الذى يمكننا أن نتماثل معه، ونعتبره بديل حياتنا كمتفرجين. وخط رأسى، وهو ما يعترض هذا الخط الأفقى ليجعلنا نتخذ مسافة منه، فنعمل، بذهننا، علي إزاحة قشرة الروتين اليومى التى حجبت جوهر الظواهر عن عيوننا.

٢- جان لوك جودار
والمعاصرة في السينما

مجلة السينما
نوفمبر ١٩٦٩

فى خريف ١٩٦٧ أثار جان لوك جودار الرأى العام الفرنسى بفيلم غريب فى موضوعه . غريب فى عنوانه ، هو : الصينية . لقد توقع المشاهدون أن يروا تحقيقا عما يدور فى الصين أو ، فى خير الحالات ، دراما تعكس الصراعات السياسية والفكرية هناك ، فإذا بهم يتابعون ما يحدث فى شقة باريزية يسكنها أربعة من طلبة جامعة نانتر يعيشون مع خادمتهم القروية . وبين الأربعة كانت هناك خلافات حادة ، حول الطريق الحق الذى يجب أن يسلكه الشباب كى يغيروا الواقع ، لا لهدمه ، بل لانتزاع حق بناء مستقبل لا ينتمى إلي سواهم . ومع أن الفيلم كله قد تركز فى تحليل هذه الشخصيات ، وفي التوغل فى أفكارها وهي بالطبع ، صورة مصغرة للصراع الدائر فى فرنسا بين جماعة الطلبة التى تحرر الكراسات اللينينية الماركسية ، وبين الشيوعيين التقليديين ، ثم بين هؤلاء وهؤلاء وبين دعاة التغيير البطئ وهم ايضا يتحركون تحت راية الاشتراكية كما يزعمون مع ان الفيلم لم يقدم لنا خطبا ولا مظاهرات ولا أي موقف سياسى مفتعل ، ألا أن بطلته تنطق ، مع كلمة النهاية ، جملة هى فى رأى خلاصة الموقف السياسى فى فرنسا ، فنحن نسمع أن فيازمسكي تقول :

لقد قطعنا طريقا ما ومع ذلك فكل ما حدث هو أننا مهدنا للخطوة الأولى التى يجب أن نقطعها ألا وهي الثورة الثقافية . أما بعد ذلك فلا يزال الطريق طويلا .

لكن لم تمض سبع شهور علي عرض فيلم الصينية حتي تحول واقع فرنسا كله ليصبح علي الصورة التى رسمها جودار فى فيلمه . فمن قلب جامعة نانتر نفسها انطلقت شرارة الثورة الشبابية التى أحدثت أكبر هزة فى الحياة الاجتماعية بأوروبا ، فكما أصر طلبة فرنسا علي احتلال جامعاتهم وعلي أن تكون لهم السلطة فى كل شئ ، كذلك أعلن التمرد طلبة جامعات بون وسالسبرج بأوربا وطلبة جامعة بيركلى بالولايات المتحدة .

وعلي هذا أصبحنا أمام ظاهرة سينمائية فريدة . فبعد أن كانت الأفلام تعكس لنا ما يتفاعل في حياتنا من أحداث، بهدف تسجيلها أو بهدف تعميقها (أو كمحاولة لإيجاد مهرب منها حسب نظرة كل مخرج ها هي تتلأأ بما سيحدث . فما معني هذا؟ معناه بكل بساطة، أننا أمام سينمائي قد وصل إلي حل مشكلة من مشاكل الفن المعاصر، إلا وهي تحقق قدرة الفنان علي أن يعطي لما هو مبعثر، وغير واضح، ومبتذل في كل ظواهر الحياة اليومية شكلا مركبا، أى صياغة للواقع تستخلص الفكرة العامة المتحركة في حركته، حتي قبل أن تصل علاقات هذا الواقع إلي نقطة التطور التي بلغتها رؤية الفنان في عمله الفني .

هذا هو، للوهلة الأولى، المعني الوحيد لهذه العلاقة بين الفيلم، كعمل فني، وبين أحداث مايو، كتغيرات في حركة الواقع . ولا أدري إن كانت هناك أعمال سينمائية قد وصلت إلي هذا الحد في قدرتها علي استشفاف صورة الغد بما يحدث أثناء إخراج الفيلم نفسه، لكن ما هو مؤكد، هو أن جودار ، في تاريخ السينما كله، وربما في تاريخ الفن المعاصر (باستثناء برتولت بريشت) قد دفع السينما إلي تحقيق وظيفة خطيرة في حياة كل مجتمع توجد به: جعل الفيلم أداة لاستخلاص القانون الموضوعي المتحكم في ظواهر الحياة، اجتماعية كانت أو سياسية أو نفسية .

ويدهي أن جودار لم يصل إلي هذا المفهوم السينمائي إلا بعد أن قطع طريقا طويلا ناضل فيه ضد كافة القوي التي كانت تجعل وظيفة السينما هي دفع الجماهير إلي الهرب من واقعها بدلا من مواجهته . ويهمن أن نتساءل ، قبل أن نحدد خصائص هذا المفهوم: ما هي معالم هذا الطريق الذي قطعه جودار ؟

علي عكس أغلب نقاد كاييه ديسينما، لم يبدأ جودار حياته كناقد، وإنما شده إلي السينما إحساسه بأنه قادر علي أن يعبر عن أشياء كثيرة بالكاميرا، فمذ دراسته الابتدائية وهو مولع بالتصوير وبشراء قطع الشرائط القديمة كي يعرضها علي أصدقائه الصغار بألة عرض كان قد اشتراها له جده وهو في الثانية عشر من عمره . وهذه الرغبة في أن يكون سينمائي هي التي قادته إلي دراسة السينما والتي تعمق نظرياتها . أولا بدافع الاستفادة من تجارب الآخرين كي يستخلص لنفسه أساسا نظريا . وثانيا لأن الظروف قد ساقته وهو في سن الثامنة عشر إلي الجماعة التي أسست مجلة كاييه ديسينما . ويؤكد جاك دونيول فالكرز (١) في المقدمة التي كتبها للنص المنشور لميناريو امرأة متزوجة أنه عرف جودار عن طريق صديقه لأمه، جاءت تزورهم في بيتهم ومعها شاب نحيل، يرتدي نظارة طبية داكنة، ويحمل كراسه سميكة مصحوبة برسوم وخرائط . وقالت الزائرة إنها لم تعد تدري ما الذي تفعله بهذا الولد الذي يعطى هوايته للسينما اصنعاف اصنعاف الوقت الذي يعطيه لدراسه بالليسيه وأنها تخشي وقد تأهب لدخول الجامعة أن ينتهي به الأمر إلي العمل باستديو، ولهذا ترجو والده دونيول فالكرز أن توصي ابنها بأن يوجهه ويرشده إلي خير طريق لتحقيق غايته دون أن يفشل كطالب .

وتحمل القصة، اعترافا صمليا، بأن الأسر العادية تميز هي أيضا بين نوعين من السينما: السينما الحرفيين، وهي التي تشير إلي حياة الليل والنجوم والاستوديوهات، وتكاد لا تفترق عن الكباريه، ثم سينما المثقفين، وهي التي لا تختلف كثيرا عما يحدث وسط الجامعيين فهي تعني الدراسة والعلم . وهذا هو السبب في أن والده جان لوك جودار ، وهي تخشي علي ابنها من أن يضيع في أجواء الكباريهات، هرعت إلي صديقتها والدة فالكرز .

كذلك تشير القصة إلى الطريقة التي كان يفهم بها جودار معنى العمل السينمائي في ذلك الوقت. فالكراسة التي حملها إلى فالكروز عبارة عن سيناريو من تأليفه، وهو مكتوب بدقة شديدة، ومصحوب برسوم تفصيلية للديكور ولأماكن التصوير وزاوية الكاميرا ولعدد هام من اللقطات، وكلها توحى بأن جودار كان يعطى أهمية بالغة لكلاسيكية البناء في الفيلم.

والواقع أن هذه النزعة الكلاسيكية هي التي تحدد طابعه المميز منذ بداية عمله وسط المحترفين. فبينما يفقد الكثير من الشبان شخصيتهم الفنية بدافع التجديد أو بدافع مساهمة الموضة السائدة، نجد جان لوك جودار يسير في خط متطور لا يتناقض مع نقطة البداية. وكلنا يعرف الآن الطريق الذي سلكه جودار في مطلع حياته الفنية: فاللقاء الذي حدث في بيت دونيول فالكروز لم يقده إلى الإخراج، لأن فالكروز لم يجد منتجاً يقبل أن يعطى بضعة ملايين من الفرنكات لصبي كل ما يعرفه عن السينما هو أنه صور بضعة تجارب بكاميرا ١٦ ملميمتر، ولكي لا يصاب جودار بخيبة أمل، طلب منه فالكروز أن يؤجل لفترة ما الجانب العملي في حياته كسينمائي، ويكرس بعض نشاطه ككل من يعملون في الكايبه إلى الدراسة والنقد.

وفي الفترة ما بين ١٩٥١ حتى ١٩٥٨ يعمل جودار، إلى جانب فالكروز، وإلى جانب زميله أندريه بازان (١) ناقداً بالكايبه. ومع أنه كان قد تأثر كثيراً بالفلسفة الوجودية وبنظرية الظواهرات إلا أنه لم يهدف أبداً إلى صنع نوع من السينما يكون تابعا للفلسفة، بمعنى أن تصبح غاية الفيلم وهي تقديم دليل عملي على صحة هذه النظرية أو تلك. فالسينما لها ماهيتها الخاصة، لأنها أولاً وقبل كل شيء صورة محسوسة، وليس لها من دلالة أخرى سوى قدرتها على أن تضع الإنسان في علاقة مع المكان. فالإنسان، في السينما، هو نقطة الارتكاز، وطريقة الكشف عن سلوكه وعن أفكاره وعن اهتماماته وعن

وضعه في الحياة انما تتحقق، سينمائها، بالانتقال من موقف إلي آخر، أو من مجال إلي آخر، اذا جاز لنا أن نستخدم تعبيراً جشثالنيا.

والترجمة العملية للمجال تكمن، بالدرجة الأولى، في علاقة الكاميرا بما تكشف عنه . ان المسافة التي نتخذها الكاميرا من الأشياء، ومن الإنسان هي التي تحدد المعاني وليس أبداً الحوار الذي تنطق به الشخصيات . فمثلاً، لو ابتعدت الكاميرا، بحركة تراجع (شاريو خلفي) كما نقول في لغة الاستديو عن شخصية ما، فأنها تقول لنا: لتتركه في عزله أو ها هو يعيش في عزلة أو من المستحيل أن نظل علي علاقة به فلا يوجد اتصال بين إنسان وآخر. وعلي العكس لو ظلت الكاميرا تقترب من الموضوع، فهي تتغلغل في دخيلة نفسه . وما هذه سوي أمثلة للتبسيط، والمهم أن جودار قد بدأ ينظر إلي السينما علي أنها علاقة بين كاميرا وموضوع، اذا كانت الكاميرا هي العين الواعية والقادرة علي تكبير تفاصيل لا يمكن لأي إنسان ان يلحظها، وعلي اختيار مواضيع من الحياة تعزلها وتبرزها دون أن تفقد ما فيها من حياة جارية، وإذا كانت هذه العين الواعية هي، في نهاية الأمر، عين المخرج نفسه، فهاهو جودار يوضح وظيفة السيمائي: انه ذلك الإنسان الذي يضعنا بما نخاره الكاميرا وبما نتأمل معه علي الشاشة في موقف. ومن أهم دراسات جودار الأولى دراسة نشرها في العام الأول لصدر كاييه ديسينما بعنوان دفاع عن الديكوباج الكلاسيكي ، وفيها يقول: أعتقد أنني ركزت كثيراً علي الخطأ الذي يرتكبه نقادنا عندما يقعون تحت تأثير الفلسفة المعاصرة، فيتناولون بعض المحسنات اللغوية وبعض الاستعارات ويخلقون منها رؤية للعالم، ويدثرون بعض طرق التعبير مزاعم فلكية لا يمكن أن تكون لها أبداً، ومن هنا يجردون التحليل النفسي الكلاسيكي مما يمكن أن يلائم السينما وتستفيد منه، وتعمل علي تفسيره، وذلك برد الإنسان إلي أن يصبح كما يقول سارتر سلسلة متتابعة من المظاهر التي تحدده، ثم يريدون بنوع من التناقض الغريب، ألا يعطوا لوحداثية الظاهرة سوي التفسيرات المتعددة التي تفسد فهمها. أما

في السينما فلا ينبع الجمال الا من اعتراف الشخصية، أنه يقوم علي القدرة في تقديم إشارات عن هذه الممثلة أو تلك ليست تكوينا أساسا. فالسينما لا تتساءل عن جمال امرأة مثلا، وإنما تسجل حركات.

وهو نص قد يبدو صعبا علي من لم يعيش هذه الفترة في فرنسا. ففي ذلك الوقت كان النقاد الذين درسوا الفلسفة، وخاصة الفلسفة الوجودية، يريدون للسينما أن تكتفي بتسجيل مجموعة المظاهر السلوكية لأي شخصية ترسمها، وكانوا يرون أن السينما الأمريكية هي وحدها التي استطاعت أن تفعل ذلك، لأنها، بابتعادها عن الأجواء الحميمة. ويعزوفها عن التحليل النفسى للشخصيات (وسيمائيا يعني ذلك الأعراض عن اللقطات المقربة والمكبرة وعن جو الحجرات المغلقة ومشاهد الاثنيين) بكل هذا ركزت السينما الأمريكية علي تتبع سلوك الشخصيات، من الخارج، ومن خلال الأحداث التي يعيشها كل واحد. ولقد رأي جودار أن هذه النزعة ليست من الفلسفة الوجودية في شيء، فهي نزعة تتبع من حضارة ميكانيكية وجدت تعبيرها العلمي في الاتجاه السلوكي الذي شاع في علم النفس، وفي الاتجاه البرجماتي الذي شاع في الفلسفة، ومن هنا سلسلة المقالات التي يبين فيها جودار عدم تعارض الديكوباج الكلاسيكي مع الفكر المعاصر، فالديكوباج الكلاسيكي ينقل الانتباه من الفرد الي المجموع بالقطع من لقطات قريبة أو مكبرة إلي متوسط أو عامة، وهو ما يتفق تماما مع أي فلسفة تري أن تحديد الإنسان إنما يكمن في هذه الحركة المستمرة من الذات إلي الخارج ثم من الخارج إلي الذات.

ولا ينبغي أن تخطئ بين ديكوباج تقليدي وبين ديكوباج كلاسيكي. فالنقليدي هو الذي يوزع الحركة في المشهد بشكل آلي، حسب قواعد الحرفة، دون أن يتدخل عنصر الوعي في تحديد حركة الكاميرا. وهذا بالطبع مالم يهدف إليه جودار. بل أنه يهدف إلي أن يقود حملة نقدية ضد السينما الأمريكية نفسها. فهو ضد الفيلم التجاري الأمريكي بما خلفه من تقاليد زائفة حولت السينما، في كل

مكان في العالم، الي صنعة تجعل إخراج الفيلم نوعا من أعمال الترتية. أما السينما الأمريكية الحقيقية، تلك التي برزت في أعمال نيكولاس رأي وفولر وفي بعض أعمال هوارد هوكس، فهي تلك التي تكشف، بحركة الكاميرا أساسا، عما في الحياة اليومية من معان كبيرة، لأنها، باستخلاص الإيقاع في مشاهد تبدو لنا في الواقع عادية تماما، ثم بابتعادها تماما عن التكوين الهندسى المصنوع، قد قدمت أفلاما لا نشعر أبدا بأنها سينما. فالشاشة تصبح نافذة علي الواقع الذي تركناه قبل أن ندخل دار العرض، إلا أنها نافذة ترينا أبعادا أوسع ولحظات أعمق لنفس الوقائع التي عشناها.

هذه القدرة علي وضع الإنسان في ظروفه المكانية كي تتولد من علاقته الشخصية بالمكان إشارات إلي موقفه تجاه الحياة، وكى تتحول نظرتنا الي قشعريرة أو شغف، هذه القدرة علي تحديد العلاقة بين الإنسان وواقعه هي ما سوف يسميه جودار بالميزانسين، وهو مفهوم سوف يدعو إليه كبديل للتكوينات التقليدية وللإيقاع المصنوع وهما مرض السينما الفرنسية وقتذاك يلعب دوره الكبير في تشكيل جماليات الموجة الجديدة بطابعه.

وخلال هذه الفترة لم يمارس عملا سينمائيا كبيرا، فكل حصيلته من الإخراج السينمائي فيلم تسجيلي، نفذه بالاشتراك مع فرانسوا تروفو، لحساب البلدية، وهو عن إصلاح المواسير، إلا أن جودار حول المادة التسجيلية الجافة الي واقع تنمو فيه الحياة وتتطور من خلال تتبع تساقط نقط المياه في الأحواض والبالوعات حتي تصبح بركا تهدد المدينة، أي أنه أثر سرد حركة تراكم المياه من وجهة نظر استعمال الإنسان للماء. ولاشك أن العنوان الذي اختاره، وهو قصة ماء يشير إلي هذا المعني والي جانب هذا الفيلم التسجيلي، أخرج فيلمين قصيرين، أحدهما بعنوان: كل الشباب اسمهم باتريك وامرأة دلوعة، ولا شئ هام في الفيلمين إلا قيمتهما التاريخية، فهما يحتويان علي صورة جنينية مما سوف يتجسد في حياة نانا في فيلم تعيش حياتها ثم في امرأة متزوجة.

لكن حدثت جملة ظروف جعلت جودار يفكر جديا في أن يدخل عالم الإخراج من أبوابه الواسعة فقد هبطت ثروة صغيرة علي زميله وصديقه وأحد كتاب الكابيه كلود شابرول ، وبدلا من أن يبدها شابرول في الاستمتاع بما حرم منه، قرر أن يكون شركة إنتاج، تعتمد علي الرأسمال البشري أكثر مما تعتمد علي النجوم والديكورات. كانت الأمثلة التي ضربتها حركة الواقعية الجديدة الإيطالية لازالت ماثلة في أذهان هذه المجموعة من النقاد، وكان روبرتو روسليني يقضي أغلب وقته بباريس، وسطهم يرشداهم ويكسبهم تجاربه، ولهذا عندما كون شابرول شركته، لم يكن أي واحد من زملائه في حاجة الي أكثر من فيلم خام ويضع أصدقاء من الممثلين، أما الديكورات فقد اختاروها وسط الأماكن الطبيعية، وفي شققهم، كما خلقوا نظاما للعمل الجماعي يقضي بأن أي واحد ينتهي من إخراج الفيلم الأول يقوم بمساعدة زميله الذي يبدأ في إخراج فيلمه الأول وعلي هذا النحو اخرج شابرول فيلميه الأولين سيرج الجميل وأبناء العم وعلي هذا النحو أيضا أخرج تروفو فيلمه الطويل الأول الضربات الأربعمئة.

ووسط هذه الجماعة كان جودار أن يصب أفكاره وخبراته السينمائية وحسه الجديد بدور الكاميرا في فيلم طويل أول. وأخذ يبحث عن موضوعات، وكل موضوع لا يثير اهتمامه فقد كان أمام رغبة في أن يقدم للناس الفيلم الذي يعكس ما يدور في أذهانهم وما يمس المشكلة الحيوية التي يعيشونها لحظة عرض الفيلم.

وفي يوم قدم له فرانسوا تروفو مشروع سيناريو في صفحتين عن شاب مثقف يتحول الي قاطع طريق نتيجة لموقف يتخذه ضد المجتمع الرأسمالي، لأنه بعد عودته من الهند الصينية، وجد مستقبله قد أغلق تماما. ووجد الموضوع قبولا لدي جودار. علي الأقل من ناحية التيما إلا أن جودار كان يهدف، من وراء رسم شخصية شاب كهذا، أن يقدم صورة للظروف المعاصرة في بلاده. فقد كانت الأوضاع

في باريس قبل ١٩٥٨ تنذر بخطر الفاشية، لأن الحزب الاشتراكي (اسما) قد تحالف مع السلطة، وباع ما عاش من أجله من مبادئ، كما تحول كبار أعضائه إلي كبار موظفين في الدولة الاحتكارية، ومن هنا تأييدهم، وهم في السلطة، للحرب القذرة في الجزائر، كما يقول الفرنسيون، ومن هنا أيضا تحالفهم مع إسرائيل وإنجلترا في العدوان الثلاثي علي مصر. وإزاء هذه الأوضاع، كانت تسود الشباب فلسفة عدمية، هي الجانب السلبي للفكر الوجودي، وفحواها أننا مهما خضنا من معارك، فسينتهي بنا الأمر، بعد عشرة أعوام أو بعد عشرين عاما، الي الموت فلماذا نناضل؟. أحري بنا أن نغترف من كل المتع التي تقابلنا في طريقنا، فما سنخرج به من الحياة هو اللذة الحسية، سواء في الاحتراق الداخلي أو في ممارسة السادية إزاء الآخرين.

وعلي هذا وجد جودار نفسه في قلب مناخ تشبع بالفوضوية. ولكي يتخذ، بالكاميرا، موقفا إزاء ما يحدث، لكي يتحدث بالصورة عن وضع شباب لم يخرج من الحرب في الهند الصينية الا لكي يساق إلي الحرب في الجزائر، لم يجد سوي موضوع واحد، الموضوع الوحيد الممكن لو أراد أن يكون صادقا: ذلك الذي يدور حول شاب يشير سلوكه إلي هذه التحولات التي طرأت علي الجيل الجديد في فرنسا. وعلي هذا النحو ولدت شخصية ميشيل. أنه، كأبناء جيله، عديمي التفكير، يجد نفسه بلا تاريخ وبلا نقطة بداية ذاتية، ومع ذلك فهاهو يواصل جهوده، ويفيض شبابه بطاقة عارمة لا يدري كيف يوجهها. وما من أحد حوله يتضامن معه، وما من قيم أيديولوجية أو أخلاقية أو إنسانية أثبتت، خلال أبسط التجارب، إنها قادرة علي أن تحميه من الضياع. ولهذا يتمرد علي كل الأوضاع، لا يكثر بالقانون، فالقانون هو جهاز القمع الذي تستخدمه سلطة ساقط جيله إلي كل أنواع المجازر كي تثري علي حسابهم.

وعلي عكس كل السينمائيين، لم يبدأ جودار فيلمه برسم الشخصية علي الورق، بل آثر أن يعمل بلا سيناريو مكتوب وكانت فكرته في استخدام هذا المنهج تقوم علي أن السينمائي إذا ما أخرج كل شيء في السيناريو الذي يكتبه قبل التصوير يكون قد تحرر من سيطرة الشخصيات عليه وفقد الدفعة الخلاقة في عمله، ولذا يكتفي بمخطط للموضوع في صفتين يستخدمه كدليل للإخراج، ثم يقتحم، لأول مرة وبهذه الجرأة، مغامرة اخراج أول فيلم طويل له.

أنه فيلم علي آخر نفس، وفيه يتحقق لأول مرة في تاريخ السينما ما كان يعرف بسينما المؤلف، أي أن السينمائي يستطيع، وهو يمسك بالكاميرا، أن يرتجل موضوعه، دون أن يعد الفيلم علي الورق في صورة سيناريو وديكوباج. لكن كيف؟

يقول جاك لوك جودار:

إنني ارتجل، لا شك في هذا، لكنني ارتجل وفي جعبتي مادة ترجع إلي زمن طويل ذلك إننا علي مدي سنوات طويلة نلتقط أشياء كثيرة خلال سنوات طويلة، فإذا ما شرعنا في العمل، نجدها قد برزت فجأة فيما نفعله.. وعلي هذا النحو بدأت فيلمي علي آخر نفس، وكنت قد كتبت المشهد الأول (جين سبيرج في الشانزلزيه) أما الباقي، فقد كان مجموعة هائلة من الملاحظات الخاصة بكل مشهد. ولقد قلت لنفسى: أنه نوع من الجنون!.. وأوقفت كل شيء. ثم عدت أفكر: لو أننى عرفت كيف أسيطر، فى يوم واحد بأكمله، علي كل شيء، فسوف أستطيع تصوير ما يقرب من عشرة لقطات. وكل ما حدث هو أنني بدلاً من أن أعثر علي المشهد قبل التصوير بوقت طويل عثرت عليه قبل التصوير مباشرة، وهو شيء ممكن لو عرفنا الي أين نتجه، والمسألة إذن ليست ارتجالاً ولكنها طريقة معينة لضبط الصورة في آخر دقيقة.

إذن ليس الارتجال هنا هو الفوضى أو العجز عن تحديد زوايا الصورة وحركة الممثل بداخلها، ولكنه عملية تأليف سينمائية. فكما يبدأ الروائي بالتفكير في المشهد الذي سيكتبه علي الورق، يبدأ جودار بأن ينتخب، من الواقع ومن أفكاره، ما سوف يضعه علي شريط الفيلم الخام. وعندما عرض الفيلم لأول مرة، في ربيع ١٩٦٠، أحدث صدي هائلا، سواء في الصحف العادية، أو في وسط السينمائيين أنفسهم. ويكفي أن نعود إلي مذكرات أحد رواد الموجة الجديدة من أساتذة الإخراج الحديث، وأعني به الآن رينيه كى نلمس إلي أي حد جسد جودار بضع أفكار جوهرية في السينما الجديدة.

يقول الآن رينيه:

عندما خرجنا من العرض الأول لفيلم علي آخر نفس في مارس ١٩٦٠ أذكر أنه قد احترم بيننا نقاش حاد جعلنا نرفع أصواتنا ونحن نسير في شارع أوش. كنا في غاية الانفعال وفي غاية النشوة. بسبب الفيلم في حد ذاته، هذا صحيح، لكن أيضا لأن الفيلم كان يقدم دليلا حيا.. نعم كان يقدم دليلا حيا علي إمكان استخدام طرق جديدة للتصوير وللصق لقطة بجوار الأخرى وكتابة الحوار. ولقد وضع الفيلم في متناول يد الممثلين وسائل جديدة للأداء الصوتي. إن شريط الصوت استطاع أن يتحكم في الصورة بعد أن كان يتبعها. ومنذ ذلك الوقت والمغامرة لا تنتهي وفيما مضي. كان الكثيرون يشكون في أن ما حدث يمكن أن يتحقق، لكن هاهم جميعا أصبحوا، فجأة، علي يقين.

وترجع أصالة الفيلم إلي أنه قد أراد أن يعطينا، من خلال الصورة، ببضها وإيقاعها (حتي لو أدى ذلك إلي الأعراس عن قواعد المونتاج) الواقع كما يترائي لشاب يعود إلي مارسيلا من الهند الصينية، بلا نقود، بلا أمل، فيسرق سيارة، ولا يتردد في قتل شرطي مرور يوقفه لسرعته الجنونية، أنه في كلمة، شاب عديمي. ومع ذلك فهو ليس بلا قلب، لأنه بمجرد ما يلتقي بفئة أمريكية تدرس بالسريون وتبيع الصحف كى تعيش، بمجرد هذا اللقاء ينفجر ما كان راقدًا في أعماقه من عاطفة. إلا

انها عاطفة لا تخلو من الحزن. فحتي وهي في أحضانها، وحتي في لحظات انفعالها الجنسي، لا تفارقها هذه النغمة الحزينة التي يتكثف فيها الوجود كله. أن باتريشيا وهي شبه عارية تسأله عن معني الوجود والعدم، وتحدثه عن سارتر، ويرد عليها ميشيل بأنه قد اختار الحياة رغم كل ظروف العدم المحيطة به. والي هنا وكل شئ يبدو لميشيل ممكنا. لكن ها هي القيم الجديدة التي خلقتها علاقته بباتريشيا تنهار بدورها، تتفرض كلها وأمام حطامها يقف مشدوها. ما الذي حدث؟ أن البوليس وقد أخذ يطارد ميشيل قد عرف بعلاقته بالأمريكية، فبدأ يحاصرها بدورها، وفي يوم هدها مفتش البوليس باضطراره الي سحب جواز سفرها لو لم تخبره عن مكان ميشيل، وكأجنبية خافت فالمفهوم والواضح هو أنها وشت به، أرشدت البوليس إلي مكانه، فاستطاع أن يحاصره، وأمام البوليس أخذ يجري، ويجري، حتي سقط، ومن كل الجهات تحاصره نعال رجال البوليس وكعوب بنادقهم.

ومع ذلك، ورغم مأساة ميشيل المادية والمعنوية، لا تفارقه حركة كان لا يكف عن ترديدها لباتريشيا اذا تأزمت الأمور: لنفتح فنا ... ونستنشق الهواء .. واحد اثنين .. واحد اثنين .. شهيق زفير. وعلي الرغم من أننا أمام فيلم يقوم بناؤه علي دفعات وشحنات متوالية، لا أثر فيه لقواعد المعالجة التقليدية، إلا أننا نستطيع أن نقسمه إلي ثلاثة مراحل: في المرحلة الأولى ينصب اهتمام المخرج علي أن يخلق في نفوسنا الإحساس بما في نفس ميشيل من حب المغامرة. وفي هذا الجزء الأول، تتولد حركة السرد السينمائي من مجموعة من حركات الكاميرا المصاحبة لسيارة، تقطعها، في ومضات خاطفة، لقطات لتفاصيل ما يحدث حول ميشيل، فالسيارة تجري في الطريق الي باريس، ولا تتوقف الا عندما يلوح الشاب جندي البوليس، ويسلسلة ترافيلنج أمامي وجانبي وخلفي، يتراءى كل شئ، الطريق الزراعي وشوارع باريس والناس والمرثيات، من جهة نظر هذا اللاهث أبدا.

وعندما يلمح ميشيل الفتاة الأمريكية لأول مرة، تنتقل إلي القسم الثاني حيث يتخذ البناء السينمائي إيقاعا مغايرا: فهنا المكان لا يتحرك (غالبا نحن في حجرة بارثيشيا نباغتها في لحظات حب مع ميشيل أو لحظات تأمل ونقاش) ورغم ذلك فلا يوجد ما هو أكثر حيوية وما هو أكثر قلقا من حركات الكاميرا التي يلجأ إليها جودار في هذا الجو المغروض أنه سكني خالص. اننا لا ننسى، مثلا كيف يتحطم المنظور عندما يقف ميشيل في المقهى، فيلمح أحد رجال رجال البوليس. ان الكاميرا تبحث عن مخرج، والمقاعد والناس تدور وتعود الي الثبات، كأنها محاصرة كأنها تعلن عن اللا مخرج.

غير أن أهم ما جاء به فيلم علي آخر نفس هو هذا الأسلوب الشخصى والفريد في القمع وفي تغيير زاوية التصوير من مشهد لآخر وبالتالي في المونتاج. لقد كانت القاعدة المتبعة هي التدرج في السرد: فمن لقطة عامة للمشهد تنتقل إلي قطاعات متوسطة وبعد ذلك يتوقف المخرج، في لقطات مكبرة، عند هذه التفاصيل أو تلك. أما جودار، فقد جعل القاعدة هي تداعي المعاني: انك تكون في موقف، فتتذكر، فجأة تفاصيل معينة، فإذا بهذه التفاصيل تبرز بلا تمهيد وبلا مراحل انتقالية. أن تعبير فجأة يجد معادلة في المونتاج. ولقد قال لى أحد الذين عملوا معه في مونتاج فيلم المزور الكبير (وهو كلود بوهيرييه) أن جودار يحدث اذا ما ذكرناه بقواعد المونتاج الرئيسية، فهو يقطع بلا راكور غالبا، لأن الإيقاع هو ما يهمه، ويقول لمونتيرييه: طظ في الراكور.

حتى الآن، كان كل اهتمام جودار منصبا علي ايجاد أسلوب سينمائي يحطم ما يمكن أن نسميه وهم الشاشة فالمنتفج، عادة، يشعر، إذا ما أطفئ الظلام في قاعة عرض، بأن ثمة عالم آخر غير عالمه سيلبثق له من وراء الشاشة، وانه سيندفع الي هذا العالم المثير تاركا خلفه كل منغصات حياته اليومية. أن الأحداث الخارقة، وأشكال البطولة الخرافية التي تقدمها أفلام رعاة البقر الأمريكية، حيث نجد رجالا واحدا يستطيع بقبضة يده أن يحطم مدينة ويطوح بفرق بوليس بأكملها ثم يفر عائدا إلي بيته دون أن

يصاب بخدش واحد، فإذا بفتاته الساحرة في انتظاره، أقول أن هذه البطولات التي لا تحدث في واقع الناس كانت تفجر، في داخل المتفرج، طاقة مكبوتة، فتجعله يشعر براحة نفسية عجيبة وهو يشهد هذا الفيلم أو ذلك، ومن هنا أصبحت السينما جزءاً من الممارسة اليومية للهروب من الواقع وللتنفيس من ضغط الحياة، تماماً كالمخدر. وأي سينما تريد أن تحول المتفرج الي اتجاه آخر، خاصة السينما التي تجعل من الشاشة مرآة مكبرة لواقع الجالسين في صالة العرض (بدلاً من ان تكون نافذة تفتح علي عالم آخر). أي محاولة من هذا النوع كانت تصطدم، نتيجة لظروف أسأرحها في مناسبة أخرى، بأعراض المتفرج وبإفلاس الشركات التي تنتج هذا النوع من الأفلام.

ولكن جودار اختار موقفاً آخر. فلم يقوم عادات المتفرج ولم يعارض طريقته في ممارسة السينما بطريقة مضادة، بل بدأ من حيث تتشكل رغبات المتفرج: من النزوع الي التحرر من العجز عن الحركة بالدخول في حركة خارقة. ولهذا كان بناء أفلامه الأولي علي آخر نفس أو الجندي الصغير يرتكز ظاهرياً بالطبع علي البناء التقليدي للفيلم البوليسي. تحدث جريمة سرقة، تتبعها جريمة قتل، ثم مطاردة من البوليس وفي الجندي الصغير نظل في توجس من العصابة التي تهدد شابين في مصيرهما، وتخطف أحدهما وتقتل الأخرى، ورغم هذا البناء البوليسي، لا يصل المتفرج أبداً إلي الانفصال عن واقعه، ذلك لأن جودار، وقد خدعه في أول الطريق، يدفعه إلي أن يتمهل في كل خطوة، ويتلفت حوله كي يعرف معالم الطريق بعد ان ظل، طوال أكثر من ثلاثين عاماً لا يهمنه من المسيرة سوي لذة الشعور بالجرى. فالبناء البوليسي مجرد ذريعة، وليس الغاية علي الإطلاق، لأن الغاية هي أن يحال المتفرج مجموع الظروف التي أدت الي وقوع هذا الحدث الخارق أو ذلك. فإذا كان المخرج يزج المتفرج في مغامرة تشبه إلي حد ما مغامرات الويستن (كما حدث لميشيل) أو في جو العصابات (كما حدث لبرونو)، فما ذلك الا لكي يرد، مرة أخرى، إلي أرضيه الواقع الصلبة: فما من أحد، من أبطال هذه

الأفلام يكمل مغامرته الخارقة، ما من أحد ينتصر، وما هذا الميل إلى المغامرة مشروع فردي، فوضوى، تعارض به ذات إنسانية مجتمعا إلا أن المشروع ينتهى بالفشل علي الدوام.

أذن فبناء الفيلم البوليسى يتحول إلي دراسة للجانب البوليسى في حياتنا. بعبارة أخرى، أن جودار فى علي آخر نفس أو في الجندى الصغير (أو في رجال الخفر بعد ذلك) يبدأ بمادة موجودة بالفعل فى حياتنا هي هذه الطاقة التي ترديدها أن تنفجر في فعل خارق، ثم بدلا من أن يعوض الرغبة فى تفجيرها بمغامرة خيالية علي الشاشة يحال لنا هذه المادة ويكشف لنا عن مكوناتها. وعند هذا الحد، لا تصبح غاية المشاهدة هي أن نستنفذ طاقتنا ، وإنما تصبح غاية المشاهدة أن نحيط بأبعاد الأرضية التي نريد أن نفجر فيها طاقتنا: نعرف أنها طاقة ينقصها التنظيم، لأنها نتاج فعل فوضوى، ونذكر إنها تحدث نتيجة لوجودنا في مجتمعات تقوم علي كبت الطاقة وعلي أحداث انكماش مستمر في ماهية الفرد اذ جاز لنا أن نستخدم تعبيراً وجودياً.

وهذا البناء الذى يفرد به جودار هو ما يجعل الفيلم عملية خاصة خلالها يتم ربط المنفرد بالعناصر الحقيقية المشكلة لواقعه . ففي آخر نفس كما فى الجندى الصغير، فى تعيش حياتها كما في المرأة هي المرأة ، تحدث حركة تشبه الدوائر الآخذة في الاتساع، كدوائر موجات الصوت أو الضوء: من نقطة، هي ذات الفرد، ننتقل، في البداية نتصور إنها مغامرة فردية، وسهلة ولن تصطدم بأي عائق. ولكن ها هي الأحداث تتوالي كي تحيط هذه الذات بعدد من الأسوار الاجتماعية والسياسية الخ . ان ميشيل، بطلعائه، وأفكاره الفوضوية وبازدائه لكل المؤسسات الاجتماعية يشكل نقطة انطلاق، تماما كما تشكل نانا نقطة انطلاق أخرى، بنزواتها وبرغبتها في الثراء السريع، ويوقعها بسهولة في عالم الدعارة، وتاما كما يشكل برونو، بداية نزوع الشاب الذى يريد أن يكون بطل مغامرات دون أن يلتزم بأى مبدأ سياسى، وشعاره هو البطولة من أجل البطولة حتي لو وجد نفسه عميلا واحدا من

المرتزة. أن جودار يوصل ميولنا اللاشعورية الي أقصى ما يمكن أن تصل إليه لو حدث وتحققت في هذا الواقع المحيط بنا، بتناقضاته، وبصراعاته الدموية، وبما فيه من بيروقراطية أو تكنوقراطية أو ذوبان مستمر في هذا الجسد المتفسخ المنحل الذي هو المجتمع الرأسمالي في عصر نهاية الاستعمار.

لكن اذا كان جودار ، في أفلامه السابقة، قد اكتفي بوضع شخصياته في نقطة التماس مع الواقع، فإنه، ابتداء من فيلم الاحتقار ينتقل إلي مستوي آخر، فيه يحل الظروف الكاملة التي تصنع هذا الواقع. وهذه الظروف الكاملة لا تكشف عن نفسها إلا من خلال تجربة حية، تجربة تعيشها زوجة شابة، تدعي كاميل (بريجيت باردو) ، تزوجت من مؤلف روائي يدعي بول (ميشيل بيكولى) . في السنوات الأولى لحياتها الزوجية كانت تشعر بأن سعادتها لا حدود لها: ففي شقة فاخرة، اسماها زوجها من ماله الخاص (فهو قد خضع لرغبة الناشرين الذين يريدون روايات بوليسية بدلا من الأدب) فأسرف في هذا النوع من الانتاج التجاري حتي حصل علي ثروة لا بأس بها في هذه الشقة، كان يخيل إليها أن الدنيا كلها تحت قدميها، وما كانت لتتصور ذلك إلا لأنها بعد أن انتقلت من نطاق أسرتها المتوسطة دخلت في نطاق أوسع دون أن تمر بأي تجربة تضعها وجها لوجه مع ظروف مجتمعها.

غير أن هذه التجربة تتحقق من حيث لا تدرى. ففي يوم، ونتيجة لأطماع بول التي لا حدود لها، عرض منتج أمريكي يدعي بروكوش علي زوجها أن يكتب له سيناريو لفيلم عن ملحمة الأوديسة الإغريقية يخرجها فريتز لانج. ويفرح زوجها بالعرض، ويدعوها إلي مشاركته في جولته في البلاتو وفي الأماكن الطبيعية التي اختارها المخرج الألماني (وفي الفيلم يظهر فريتز لانج نفسه، كعادة جودار في تقديم مفكرين وفنانين غيروا مجتمعاتهم في كل فيلم من أفلامه) إلا أن احتكاك كاميل بالمخرج وبالمنتج وخروجها من نطاق عالمها الضيق، عالم الشقة الأنيقة التي تمارس فيها الحب، إلي العالم الحقيقي المحيط بها، ثم رؤيتها لسلوك زوجها إزاء المنتج، وخضوعه المطلق له، وسلبته أمام دفتر

شيكاته، (والطريف في الفيلم أن المنتج يقول باستمرار: اذا سمعت كلمة ثقافة أخرجت دفتر شيكاتي) ثم إذلاله لنفسه باستمرار، كل هذا يدفعها، أعني كاميل، إلي اكتشاف حقيقة الأرض التي نقف عليها: إنها قد كرست نفسها وملحت عواطفها لرجل لا يعارض عوامل التفسخ في حياته، لأنه يريد أن يصل إلي الفراء بأي ثمن، مع أن حبها له قد تولد من شعورها بأنه سيكون ذات يوم كاتباً كبيراً. وهذا الشعور هو الذي يتحول إلي حالة نفسية ثابتة: حالة إزدراء، أو حالة احتقار كما يكشف عن ذلك عنوان الفيلم والتي جانب ذلك، تكشف كاميل، شيئا فشيئا، وجود فوتين تلعبان دورا رئيسيا في تحويل واقعها إلي حالة تؤثر مستمرة.

أما القوة الأولى فهي التي يجسدها المنتج الأمريكي. أن طريقته العملية البرجماتية في تنفيذ أعماله، وديناميكيته المجردة من كل اهتمام فكري، وسلطته اللا نهائية (ألم يخضع بها كاتباً أى إنساناً مفكراً دون أن يلقى من الأخير أدني معارضة) كل هذا يفتح عينى كاميل علي حقيقة عصرها: أنها في عالم بلا قيم، عالم فيه كل شئ يتحول إلي سلعة، لا الإنتاج اليدوى أو الآلي وحده، بل الإنتاج الذهني أيضا. وشعورها بفراغ مجتمعها من كل قيمة إنسانية يحولها بدورها. لا نهائيا، فهذا ما لا يحدث، وما لن يحدث في الفيلم وإلا فقد مبرر وجوده، ولكن كاميل، وقد بدأت تري زوجها كالمار يونيت تحركه خيوط المنتج الأمريكي أرادت أن توقف رجولته وترده أيضا إلي وضعه كمفكر، فبدأت باستفزازه علي طريقته الخاص، تارة تقبل المنتج بروكوش أمام زوجها فإذا بالآخر يبتسم ويعتبر ما حدث نوعا من المزاج، الأمر الذى يزيدا توترا، فتقرر، بعد عدة تجارب، أن تعود إلي ما كانت عليه قبل زواجها، سكرتيرة وكتابة علي الآلة الكاتبة، مستفيدة من الظروف الجيدة الذي سمح لها بالتعرف علي هذا السيدماتى المليونير. وقد تكون مجرد نزوة، وربما تمقتها لو أن بول قد استعاد شخصيته الحقيقية. لكن لا شئ مما تتوقعه يحدث، ولا شعوريا تجد نفسها قد هجرت بول وصحبت بروكوش الذى

يعجب بها في نزهة بسيارة، وتشاء الظروف أن تنقلب السيارة وتحترق جثتهما، وعند هذا الحد يستيقظ بول. وواضح أن هذه القوة الأولى تتمثل في عالم الاحتكارية كما تبرز علاقاته بشكل محسوس في المجتمع الأمريكي فيما بعد الحرب، هذا المجتمع الذي ورث فاشية هتلر وأضاف إليها سطوة رأس المال الذي لا تتصنّب منابعه.

ويعارض جودار هذا العالم المتأمر، حيث شعار إذا سمعت كلمة ثقافة أخرجت دفتر شيكاتي هو السائد، بعالم الحضارة الإغريقية، أو ما تبقى منها مما هو أصيل وعريق، ومع ذلك فقد تجعد، تمثله تماثيل آلهة الإغريق في الفيلم الذي يخرجها داخل الفيلم الأصلي مخرج حقيقي، كان قد فر من هتلر ومن وزير دعايته جويلز في عام ١٩٣٣، رغم أن الأخير، أعني جويلز، كان قد عرض علي لانج أن يضع مصادر السينما الألمانية تحت تصرفه إذا قبل العمل في ظل النازية. ان فريتز لانج يمثل القوة الثانية، تلك التي لم تعد لها فاعلية كبيرة في المجتمع الحديث ومع ذلك فهي وحدها التي يستمد منها الإنسان مقومات حضارته.

ولا يوجد من يجهل كلمة جويلز الشهيرة. إذا سمعت كلمة ثقافة أخرجت مسدسي. لقد كانت تشير إلي ما في النظام الهنلري من معاداة للفكر، ومن إصرار علي فرض وجوده بحكم المسدس وحده. وعندما نجد منتجاً أمريكياً يضع دفتر الشيكات في مكان المسدس، فمعني ذلك أن الخطر المحدق بالثقافة، وبالقيم الإنسانية، وبالحضارة عامة، مازال هو، كل ما حدث هو أن أسلوب الاحتكاريين قد تغير، فلم يعد لديهم لا الوقت ولا الرغبة في تطويق المثقفين أو إرهابهم، أنهم، بدفاتر شيكاتهم، يحطمونهم من الداخل دون أن يلقوا أدني مقاومة منهم.

والفيلم كله هو العملية التي في قلبها يبدأ دفتر الشيكات في غزو بول. صحيح أن بول، منذ البداية يكاد يكون متأهباً لهذه العملية، لأنه في مطلع حياته الأدبية، أثر العمل الروائي السهل، أو الأدب

التجاري، فبدلاً من أن يدرس نكتيك الرواية الحديث ويبدل جهداً كي يصبح له أسلوبه وطابعه كروائي، أخذ يكتب روايات بوليسية، لكن صحيح أيضاً أن بول كان يعتبر أنه لا توجد وسيلة سوي هذه لتثبيت اسمه بين الناشرين وهو يخطو الخطوة الأولى في عالم التأليف، كما يعتقد أنه، بعد ذلك، بعد أن يصبح اسماً ما، سيفرض مؤلفاته الحقيقية علي الناشرين، بدليل أنه، في نهاية الفيلم، بعد مصرع كاميل وبروكوش قد أغلق علي نفسه بابه وأخذ يكتب مسرحية كان يؤجل مشروعها عاماً بعد عام.

وفي الاحتقار يحتفظ جودار بالبناء القائم علي دوائر تتسع بالتدرج. فالفيلم يبدأ من نقطة واحدة: من مشهد حب، في غرفة الزوجين، تتحول فيه الألوان الي بقع والي علاقات إيقاعية بين الأزرق والأصفر وما يتدرج بينهما وهذا الجو الحميمي يكون في مجموعه ما يشبه الغرض العلمي هل يمكن في مجتمعنا الحالي أن يستمر هذا النوع من السعادة بمعزل عن التناقضات المحيطة بنا من كل جانب؟

ثم تتسع النقطة لتصبح دائرة صغيرة، مع بقاء كاميل في المركز. فنحن الآن في كابري حيث يصور لانج فيلمه، وحيث الألوان الكلاسيكية، خاصة تماثيل الآلهة الإغريقية والملابس القديمة والأعمدة ومياه البحر، تشكل تبايناً حاداً (كونتراست) مع الألوان الحديثة (الشقة الشارع الأزياء سيارات مجتمع اليوم الخ). ولأننا نري الأحداث دائماً من وجهة نظر كاميل، ولأن كاميل في مركز الدوائر تتأمل (فالدوائر كلها مع اتساعها تبدأ من مركز واحد) فلا يوجد تعقيد في بناء الفيلم، وهذا ما يفسر رأي جودار نفسه في فيلمه عندما قال عنه في حديث له مع أيفون بابي: أن الاحتقار فيلم بسيط، رغم أنه يدور حول جملة أشياء معقدة، وهو أقرب إلي التأمل منه الي الوثيقة. وفي هذه المرة لا توجد شخصية رئيسية، وهذا هو الجديد بالنسبة لي، وإنما توجد مجموعات، كلهم غرق في عالمنا الحديث، ممثلاً في جزيرة غامضة ومثيرة، هي كابري، حيث المياة الزرقاء وحيث الشمس وحيث يجب إعادة خلق كل شيء، بما في ذلك السيماء.

وفي رأيي ان جودار يستسلم للحماس اكثر مما يستسلم لرغبة تقييم عمل أنجزه، فمثلا بالنسبة للشخصيات لا نكاد نري أى تطوير نفسى، بل ولا حتى أى قوام انساني لأحد منهم، باستثناء كاميل: فكامل هي التي تنظر إلي الأحداث وقد اتخذت مسافة منها، لأنها تدخل هذه التجارب لأول مرة في حياتها، ولهذا فرواها هي رؤيا من يري الأشياء، بعين مدهوشة، بينما الباقيون، وهم غرقى في قاع الأحداث، لفرط انغماسهم فيها، لا يفتنون إلي ما فيها من معاداة لما هو انساني، فلا بول يشعر بأنه يبيع كيانه كمفكر كي يسد ثمن الفيل التي اشتراها لكامل في كابري، ولا بروكوش يدرك أنه ينشر رسالة الاستعمار الجديد مواصلا عمل النازية.

إلا أن أهمية فيلم الاحتقار بالنسبة لتطور المخرج تبدو في هذه القدرة علي دفع المتفرج إلي استخلاص حقائق جوهرية تتعلق بقضية المصير الإنساني في المجتمع الرأسمالي المعاصر، ولقد كان من الصعب علي أى سينمائي ان يطرح في فيلم واحد مشكلة واحدة من هذه المشاكل العديدة التي يثيرها الفيلم، ولو أراد أى سينمائي أن يطرح هذه المشكلة الواحدة، فغالبا ما ينتهي به الأمر إلي الوقوع في فخ الخطابة او ترديد الشعارات السياسية غير ان جودار قد تجنب، بتوفيق كبير، هذا الفخ، وذلك باللجوء الي حل درامي سهل: هو وجهة النظر فالفيلم أشبه بانطباعات تلتقطها شخصية حساسة جدا من الواقع، هي كاميل، ثم نحاول أن تفسر لنفسها هذه الانطباعات لكنها، وهي في عزلة إجبارية، نتيجة لغرق زوجها في مشاريعه، لا تمنح حق مشاركة الآخرين في هواجسها، ومن هنا يتحول خط الدراما الي مونولوج.

ورغم ذلك، فالمونولوج لا يشكل سوى خط واحد من عدة خطوط في الفيلم، وهذا هو السبب في أن جودار أعتقد أنه لم يرسم شخصية واحدة هي محور الدراما والحقيقة هي أن بروكوش يمثل خطأ آخر، خط الحقيقة المباشرة، البراجماتية، وبذلك يخلق بعدا ثانيا لدراما كاميل، فهذا الواقع الجديد: النقود

والفيلا والحب ستغرينا عن أى شعور بالمأساة، فهذا هو حال الدنيا الآن، تماماً كما تصور بول. وهذا البعد الثانى يخلق مع البعد الأول ما يشبه الصدى أو رد الفعل، فما ان تتفعل كاميل في موقف وتبدأ فى إعادة تقييم وضعها ووضع زوجها حتي نجدها، في الموقف التالى وقد انغمست في العالم، الممتع الساحر الذى تصنعه نقود بروكوش. وما حركة الفيلم سوى التضاد الناشئ بين البعدين. وإزاء كل هذا توجد مسافات من الصمت تتخلل السياق، هى التى تتمثل في هدوء فرنز لانج وشعوره بتكريس الذات وهو يعيد وضع تماثيله القديمة بالقرب من مياه كابري، كأنما كل ما يحدث حوله مجرد عوارض طارئة، وكأن ما يفعله هو اليقين. ان سكينه النفس هذه تبدو، في الواقع، صورة مضحكة، لكنها آسية إزاء مأساة كاميل المعنوية، أى شعورها بانسحاق زوجها، وأيضاً إزاء مأساة موتها. ومع كل، فهذه الصورة المضحكة تردنا، بعنف وقوة الي وضعنا: إننا نعيش في عالم بروكوش، فهل نواصل الطريق؟

سؤال لن يكف عن أن يفرض نفسه بين فيلم وآخر، وبين فيلم وآخر يتحول من قضية عامة الي قضية فردية ثم من قضية فردية إلي تساءل عن أسلوبنا في ممارسة أبسط لحظات حياتنا العادية، كل هذا دون أن تنفصل الجزئيات عن القضية الرئيسية .

ومن أهم أفلام جودار التى تقدم لنا الجزئى من خلال هذا المنظور هو بلا أدنى شك فيلمه امرأة متزوجة ففي هذا الفيلم لا يبحث المخرج المفكر عن دراما، خلف نبض الواقع اليومى، وإنما يطرح الواقع اليومى نفسه في صيغة سؤال. وفي هذه المرة يتخذ السؤال الصيغة الآتية: ما هى الصورة التى نجعلنا ترتبط بريابط زوجية اذا كان هذا الرباط لا يحقق لنا أى طرفة في وجودنا؟

والسؤال لا يطرح أبداً في الفيلم، بل ربما لم يكن هدف الفيلم البعيد هو أن يطرح هذا السؤال، وإنما يبرز السؤال علي هذا النحو نتيجة للتابع الوقائع. ففي أول الأمر، أراد جودار أن يجرب أسلوب

سينما الحقيقة في إطار محدود، هو متابعة الحياة اليومية، مجرد يوم واحد، في حياة امرأة باريزية، ثم مع تعميق الموضوع، انتهى جودار إلي شكل شبه درامى لفيلم يتناول حقيقة الأسباب التي تجعل الفرنسية تشطر حياتها إلي شطرين من ناحية ترتبط بزواج يحقق لها كيانها الاجتماعى ينشئ لها بيتا ويحمل أولادها اسمه، ومن ناحية أخرى ننتقل من هذه القاعدة إلي مغامراتها الخاصة كى تستمتع بالحياة كما تشاء، في أماكن اللهو أو بين أحضان عشيق. وكانت النتيجة هي هذا الفيلم الغريب. وفي حديث تجريه معه الناقدة ايفون بابي، يوضح جودار المنهج الفريد الذى اتخذه في فيلم امرأة متزوجة فيقول: أن فيلمي عملية تنقيب. وأنا أنقب ولا اخترع شيئا، أننى أوضح كيف تتكون المرأة ومن أى شئ تتكون ثم أظهر ذلك في أجزاء متفرقة ولقد كان في وسع آلة الكترونية أن تسجل هذه العناصر وتمكنا بإجابتها هي، وكان في وسع سيناريو أن يكتب وفق منطق معين، وأن يصبح قريبا من السيناريو الذى أعددتة. أني أقوم بعمل عالم الانتولوجيا: فكما يحاول ليفي سترابوس أن يعطينا فكرة عن المرأة في مجتمع بورينو البدائى، حاولت أنا أن أعطي فكرة عن المرأة في المجتمع البدائى عندنا عام ١٩٦٤ .

وللهواة الأولي يبدو جودار كأنه يداعبنا أو يسخر من تفسيرات النقاد المختلفة بالنسبة لفيلمه، لكن ما أن نتأمل السياق الفيلمي في امرأة متزوجة حتي يتضح لنا أنه، بالفعل، قد لجأ إلي منهج الدراسة الاجتماعية لوضع المرأة الحديثة. فالفيلم يدور حول حياة شابة هي شارلوت، رسميا تعتبر مثقفة فهي تعمل محررة مجلة نسائية وهي أيضا زوجة لرجل أعمال كما أنها أم لصبي في سن الدراسة الابتدائية، ورغم هذا كله فهي تمارس حريتها العاطفية كما تشاء. ويبدأ الفيلم مغامرة شارلوت وقد انتهزت فرصة غياب زوجها بالخارج، وذهبت الي شقة روبير، عشيقها، الذى يعمل ممثلا مسرحيا. وفي الجزء الأول من الفيلم، لا يركز جودار الا علي شئ واحد، هو عناصر الجو الحميمي الذي يعيشه العاشقان، فأول نقطة عبارة عن شاشة بيضاء إنها نقطة الصفر في العلاقة التي تربط شارلوت وبروبر. ملاءة السرير

وبعد ذلك تتابع لقطات للتفاصيل الدقيقة لتلك اللحظات العاطفية. ويسير سياق المشهد علي النحو التالي. فبعد الشاشة البيضاء (ملاءة السرير) تدخل الكادر يد شارلوت اليسري، ونري علي إصبعها خاتم الزواج، وتظل تمتد حتي تكتشف الكاميرا عن ذراعها حتي المرفق، وخارج الكادر، نسمع شارلوت، وهي تهمس: لا أعرف وبطريقة البناء الموسيقي الذي يقوم علي نقط التضاد كونتراپويت، تظهر يد روبير يدورها وتسلل حتي يعثر علي يد شارلوت، وبالمثل نسمع روبير دون أن نراه : لا تعرفين اذا كنت تحبينني؟، هذا بينما يد روبير تشد علي رسخ شارلوت، ثم تبدي الأخيرة دهشتها لأن حبيبها يبدو مبهور الأنفاس: لم تتحدث دون أن تلتقط أنفاسك؟ مازلنا بخيرا!. وعند هذا الحد يمزج جودار بين ما يحدث علي السرير وبين الحركة التالية، وها هي شارلوت، في لقطة أمريكية (تبدو حتي الركبة) وقد أدارت ظهرها لنا، نحن المشاهدين، ووقفت ازاء روبير، تسمعه يعلق علي ندبه بظهرها: ما هذا؟ هنا، في ظهرك؟، وبصوت خفيض، تميل عليه وتوضح: أوه...! حدث هذا عندما كنت صغيرة!، وكما حدث من تنويع علي نغمة الأيدي وروبير وشارلوت فوق الملاءة، نلمح نفس العناق: تدخل يد روبير الكادر من أسفل وتصعد حتي كف شارلوت لتحسس ظهرها بالشعر، (في لقطة متوسطة) تجلس شبه عارية وقد انحنت علي ساقى روبير الغزير بالشعر وطوال المشهد، تتجزأ وحدات اللحظة الانفعالية، فالأيدي، كما رأينا، تظهر وتختفي ولا تختفي إلا لتعود إلي الظهور في وضع آخر، وكذلك الوجوه تارة هي بروفيل، وتارة بوضاوي أسفل خصلات شعر. ان كل العناصر المشكلة لهذه العلاقة الحميمة تتراءى، عنصرا عنصرا، ومن تضادها أو من توافقها، تحول إلي جمل موسيقية، لدرجة أن المشهد كله يتخذ باستمرار حركته، وحدة لها مقومات الفنية الكاملة: إنها حركة في سيمفونية.

ولهذا المنهج مزاياء . فمن حيث هدف المخرج، وقد حدده بأنه عملية تنقيب ودراسة اجتماعية، يظهر واضحا أن تفتيت كل لحظة زمنية إلى العناصر التي تكونها، بمعنى أن لحظة الحب هي مجموع اللمسات والخفقات والنظرات التي، يتتابعها تشير إلى تدفق الانفعال في كيان الحبيين، أقول أن تفتيت كل لحظة زمنية يضعنا كمشاهدين، أمام المكونات الحقيقية لدواعي السلوك الإنساني . وهذا بالفعل ما يفسر عبارة جاءت علي لسان جودار بشكل عابر، وإساءة الكثيرون فهمها . فقد قال :

هذا الفيلم هو عملية تنقيب عن المرأة . وللتصور انسانا يطرح أسئلة حول كوكب مجهول (مثل الفارسي عند مونتيسكو أو هرون عند فولتير) أنه يسأل : من هم الرجال؟ وعدتذ نجيبه: أنهم أناس لا يعيشون بلا نساء، ثم بعد ذلك يموتون، وهنا يسأل: ومن هم النساء؟، ولسوف نجيبه: أنهم مصنوعات من الأذرع والسيقان والعينين والجوب والسوتيان وكذلك من الزواج والأكاذيب والمواعيد والحنان والصدافة!

ويرد مقومات حياة المرأة علي هذه العناصر، ثم تناول كل عنصر علي حدة، ينتهي جودار إلي معني كبير، هو أن المرأة لا تعيش ككيان متكامل، فليس سلوكها نتاج وعي بوجودها ككل، وإنما هي تمارس الحياة علي مستواها البيولوجي، ثم علي مستوي الاستجابة التلقائية لأي متعة ولأى نزوة . ويوضح ذلك رأي آخر قاله جودار مداعبا: ان فيلمي تحية أوجهها للبروفيسور بافلوف وللنظرية الأفعال المنعكسة .

وهذا صحيح تماما، ففي عصرنا، وقد وصفه جودار بأن المجتمع البدائي عام ١٩٦٤ فقد الفرد ذاتيته نتيجة لاتساع وتعدد مظاهر الحضارة الآلية دون أن يقابلها ثراء إنسانى . غير ان ما يرتفع بمعالجة جودار عن مستوي الفيلم التسجيلي هو أسلوب تناول العناصر التي أشار إليها ، كالأيدي والشعر والملابس الخ، فالمخرج لا يعرضها ولكنه يعيد بناء اللحظة التي تلعب دورا حيويا فيها، فهو، باللجوء الي

الترايط الإيقاعى الذى أشرت إليه بصدد المشهد الأول (كونترا بوتيه البناء) يحلل العناصر فى نفس الوقت الذى يدفعها فيه إلى إعادة التجربة الحية التى تظهرها فى حالة تفاعل. ومن هنا فنحن دائما فى مستويين: مستوي شعورى، ومستوي تأمل. فبينما نكاد ننزلق داخل التجربة، وبينما نوشك على الاندماج مع روبير وشارلوت، ينقلنا المخرج، بحركة كاميرا معارضة، إلى عنصر جديد، فيفرغ نفوسنا من الانفعال، لأن عيوننا نتساءل هنا. ومع ذلك فمع كل تساؤل يرتفع إيقاع اللقطة، يرتفع إلى الحد الذى نكاد نصل فيه إلى قمة انفعالية. إلا أن هذه القمة لا تبلغها أبدا. وهذا بالضبط ما يرمى إليه المخرج: أن يبقينا باستمرار فى منتصف المسافة بين المجرد وبين المحسوس.

علي الأقل، هذا ما يحدث فى نطاق المشهد الواحد، أما بناء الفيلم ككل، فهو يؤدي إلى نتائج أكبر. علي سبيل المثال، هذا التتابع بين مشهد الحب فى شقة روبير العشيق وبين مشهد رجوع الزوج بعد رحلة طويلة وشوقه لعناق شارلوت. فى المشهد الأول، كما فى المشهد الثانى، نتابع حركة الأيدي، والعناق، والهمسات، والأمثلة علي نحو متماثل. وإذا كنا، فى مشهد الحب الأول، قد أخذنا بفعل هذه الدفقات العاطفية، فمما لا شك فيه أن إعادة نفس الحركات الحميمة، مع اختلاف الأوضاع (الزوج بعد العشيق) يعتبر نغيا للعاطفة الأولى، وبهذا نشعر بأننا أمام واقع سطح: واقع آلي، فى قلبه تمارس المرأة الجنس بسأم، وبلا تمييز بين رجل وامرأة، أي إنها، فى كلتي الحاليتين، قد انسافت وراء حافز غير مدرك، لا لها ولا لأي إنسان آخر، إنها تستجيب تلقائيا لمؤثر خارجي، كما تستجيب خلايانا العصبية لأي منبه، بمعزل عن الوعى.

وهذا السلوك البافوفي لا يسيطر علي المرأة فى حياتها العاطفية فحسب، بل أيضا يطبع كل أفعالها فى الحياة العامة. فمثلا، فى مشهد خارجي، نجد شارلوت، وقد تركت روبير فى طريق عودتها

إلى البيت، تضطر إلى التوقف أمام واجهات محلات الأزياء فإذا بها وقد نسيت تماماً حبها لروبير وارتباطها بزوجها، واستسلمت كلية لفننة الموضحة .

وهو مشهد من أندر المشاهد في السينما الجديدة . أنه يوصل عملية الإخراج إلى مستوى الفكر العالمي المعاصر، دون أن يلجأ إلى الحوار الخطابي أو إلى التهريج السياسي .

الفصل الرابع

مقال مترجم

برجمان يكتب
أنا مؤلف أفلامي

مجلة المسرح والسينما

أبريل ١٩٦٨

إن إخراج الفيلم، بالنسبة لى، ضرورة غريزية، حاجة تشبه الجوع والظما. وهناك من يعبرون عن أنفسهم بتأليف الكتب أو بالصعود إلى قمم الجبال، أو بضرب الأطفال، أو برقص السامبا، أما أنا فأعبر عن نفسى بعمل فيلم.

ويرينا كوكتو العظيم، في فيلمه دم شاعر، الانا العليا وهي تتعثر فى دهليز فندق الكابوس ويجعلنا نلمح خلف كل باب من أبواب الدهليز، مكونات هذه النفس التي تشكل الانا.

ومع أننى لا ازمع اليوم أن شخصيتى ند لشخصية كوكتو، إلا إننى فكرت في أن أصحيكم في جولة فى استوديوهاتى الداخلية، هنا حيث يتم إعداد أفلامى بصورة غير مرئية. إن هذه الزيارة التي أخشاها سوف تخيب ظنونكم: لأن الديكورات كلها في حالة فوضى دائمة، لانشغال صاحب الاستوديو بأعماله لدرجة أنه لا يجد الوقت الكافي لترتيبها، فضلا عن إن الإضاءة رديئة للغاية في بعض الأماكن، وعلي باب كل حجرة لافتة كتب عليها بالحروف العريضة: خاص، وأخيرا فاللدليل نفسه يتساءل أحيانا عما إذا كان ما يرى كل ما يريه يستحق عناء الرحلة.

إذا نظرنا لاهم عنصر من عناصر الفن السينمائي الأساسية، وأعني به الشريط الخام المثقوب، سنلاحظ أنه مكون من صور صغيرة مستطيلة، ٥٢ كادر في كل متر، وكل منها يتصل من الآخر بخط أسود ثقيل. فإذا نظرنا إليها عن قرب، فسنكتشف أن هذه المستطيلات الدقيقة والصغيرة، والتي كانت تبدو، لأول وهلة، تشتمل علي موتيف واحد لا يتغير، سنكتشف أن كلا منها يختلف عن الآخر بتعديل لا يكاد يلحظ في حركة هذا الموتيف. وعندما يقوم ميكانيزم آلة العرض بجذب هذه الصور كي تتلاحق علي الشاشة، فأنها تعطينا وهم الحركة.

وبين كل مستطيل من هذه المستطيلات ينحدر غالق آلة العرض أمام العدسة، ويفرقنا في الظلام التام كى يفسح الطريق للمستطيل التالي، فنعود إلي الضوء الكامل. وعندما كنت في العاشرة من

عمرى، أدت أول مصباح سحري في حياتي، وما زلت أذكر قماشه اللؤلؤ ومدخلته ومصباحه الغازي وأفلامه التي تتكرر إلي ما لا نهاية. كنت أجد الظاهرة التي أشرت إليها مقعمة بالأسرار، ومثيرة. واليوم أيضاً تملأ نفسى تلك القشعريرة التي كنت استشعرها في صباى عندما أفكر فى أننى، فى حقيقة الأمر، أمارس السحر والعباب الحواة وإن السينما لا توجد إلا بفضل عدم كمال العين البشرية وعجزها عن أن تري أي انفصال في الصور التي تتابع بسرعة، بل تبدو لها متماثلة أساساً. ولقد قمت ذات مرة بعملية حساب انتهيت منها إلي أننى لو أخرجت فيلماً مدته ساعة، فأنتني بالفعل، أغرق في الظلام الشامل خلال ٢٠ دقيقة. ومن هنا أدركت بأننى أقوم بعملية نصب كلما أخرجنا فيلماً نتيجة لاستخدامي لآلة صممت حسب نقص فيزيائي في الإنسان، أنه بفضلها أنقل جمهوري من شعور معين إلي الشعور المضاد له، تماماً كما لو كنت أضعهم علي أرجوحة: إننى أدفعهم إلي الضحك، ثم إلي الصياح فزعاً، وبعدئذ أجعلهم يبتسمون ويؤمنون بالأساطير ويعانون من الغيظ، ويتلأمون مع ما يرونه ويتحمسون ويسخطون ويتشاءبون من السأم، إننى إذن أماً مخادع أو انني في حالة ما اذا كان الجمهور علي وعي بالنصب أزاوول عملاً من أعمال الحواة. انني أقوم بعمل منفرد، ومعني أدق وأعجب آلات السحر التي اخترعها الإنسان في تاريخه كله.

وهنا يكمن وكان لا بد من ذلك إشكال أخلاقي لا يحل، يواجه كل من يصنعون الأفلام وكل من يستغلونها.

أن فقدان التوازن له عواقب أليمة بالنسبة للمخرج المدقق الواعي أكثر مما يحدث للراقص علي الحبل أو للاكروبات الذي يقوم بدورات كاملة في أعلي السيرك وبلا شبكة تحته. ذلك لأن الخطر واحد بالنسبة للمخرج كما هو بالنسبة لراقص المتوازيين: لو وقع فسيقول نفسه. ولا شك أنكم تعتقدون أنني

أبالغ هنا: فليس إخراج الفيلم عملاً خطيراً إلي هذا الحد!... ومع ذلك ما زلت أؤكد ما أقوله: أن الخطر متساو. وحتى لو كان المخرج حاوياً، كما قلت فلا يوجد منا من يستطيع أن يصلح المنتجين ومديري البنوك وأصحاب دور العرض والنقاد إذا امتنع الجمهور عن رؤية الفيلم وحرّم المنتجين ومديري البنوك وأصحاب دور العرض والنقاد من مورد رزقهم.

وأستطيع أن أضرب لكم مثلاً بتجربة حديثة جداً، ما زلت ذكرها تبعث في نفسي القشعريرة، وهي تجربة تعرضت لها فيها لخطر فقدان التوازن. إن منتجاً ينفرد بجسارته استثمر نقوده في أحد أفلامى، وهو الفيلم الذي عرض، بعد سنة من العمل المضني، بعنوان ليلة السيرك، وأجمع النقاد علي تحطيمه، وأمتنع الجمهور عن رؤيته. وأصبح في وسع المنتج أن يعمل حساباً لخسائره، وأصبح علي أنا نفسي أن أنهيا لأنتظار سنوات طويلة حتي أشرع في تجربة جديدة.

ولو فرض وأخرجت فيلمين أو ثلاثة تؤدي الي السقوط المالي، فسيري المنتج وهو علي حق أن الأفضل ألا يعتمد علي ما يسمي بمواهبى الفنية: وعندئذ يجرد الحاوي من آله.

وهي مخاوف لم أكن أعانيها عندما كنت أصغر سناً. كان العمل بالنسبة لي لعباً مثيراً، وسواء جاءت النتيجة بالفشل أو بالنجاح، فقد كنت أفرح وأبتهج بعملى كما يفرح الطفل ويبتهج بقصوره التي يبنئها من الرمال أو من الفخار.

ثم تحولت اللعبة إلي معركة مريرة. فالآن أواصل السير علي الحبل وأنا علي وعي كامل بالخطر، وأصبحت الحلقات التي تربط الحبل تسمي بالخوف ويعدم اليقين. وكل عمل أخرجه يعينى مصادر طاقتي جميعها، لأن الإبداع الفني أصبح واجباً له مطالبه، بفعل أسباب خارجية وداخلية معاً، وبفعل

أسباب اقتصادية أيضا. واليوم أصبح الفشل والنقد وبرود الجمهور من أحد الجروح التي تصيبنا، وهي جروح لا تلتئم الا بعد وقت طويل، تاركة ندوبا عمق وأكثر دواما .

ولقد كان من عادة جان انوي، قبل أن يشرع في عمل فني، أو بعد أن يبدأ كتابته، كان من عادته أن يمارس لعبة صغيرة كي يطرد الخوف . فكان يقول: أبي ترزي وهو يجد متعة بالغة فيما تصنعه يده سواء كان بنطلونا جميلا أو جاكطة أنيقة . وهذا هو رضاء الحرفي عن نفسه، وفخر الإنسان الذي يعرف مهنته . ومع ذلك فأنتني اعرف أنني إذا تحدثت علي هذا النحو فأنتني لا أفعل ذلك الا لكي أخدع نفسي، وفي داخلي يصيح القلق الذي لا يقيم: ما الذي تفعله ويمكن أن يدوم ؟ هل في أفلامك متر واحد من البليكول جدير بأن ينتقل الي الأجيال المقبلة، أو جملة ممثل واحدة أو موقف واحد يمكن أن يكون حقيقيا بشكل صادق وقاطع ؟ .

وعلي أن أجييب علي ذلك، ربما بدافع عدم طواعيه غير متأصلة، حتي لدي أكثر الفنانين اخلاصا: لا أعرف بل أمل ذلك .

وأعتذر لكم اذا كنت قد وصفت طويلا وبكل هذا الاسهاب المشكل المحير الذي يفرض نفسه علي مؤلفي الأفلام . فلقد أنتابتنني الرغبة في أن أحاول أن أفسر لكم السبب الذي يدعو عددا كبيرا ممن يكرسون أنفسهم للإخراج السينمائي في ان يستسلموا للزعة لا تفسر بوضوح، غير مرئية، ولماذا نشعر بالخوف، ولماذا نفقد أحيانا رباطة الجاش ونحن نعمل، ولماذا نحط من كرامتنا ونمحو أنفسنا في تنازلات ومساموات قائمة سامة . لايد دائما من وضع ردود فعل الجمهور في الاعتبار .

وأود مع ذلك أن أتصل قليلا ازاء أحد مظاهر المشكلة، وأصعبها إدراكا، وأعني به: الجمهور .

ان المخرج يهتم بوسيلة تعبير لا تهمه هو وحده، بل تهم أيضا ملايين الناس الآخرين، وغالبا ما تتنابه نفس الرغبة التي تتناوب الفنانين الآخرين: اليوم أريد أن أحقق نجاحا، أريد الشهرة الآن، أريد أن استحوذ علي إعجاب الناس وأسحرمهم وأهزمهم علي الفور.

وفي منتصف الطريق بين الرغبة وبين تحقيقها، يوجد الجمهور، وهو لا يريد سوي شئ واحد: لقد دفعت ثمن التذاكر، وأريد أن أتسلي، ويجذبني الموضوع، ويجعلني أعيش فيه، أريد أن أنسي همومي، وأقاربي، وعلمي، أريد أن أخرج من نفسي. انني هنا، جالس في قلب الظلام، وأريد الخلاص، كما تريد امرأة علي وشك أن تضع.

والمخرج الذي يعرف هذا المطلب والذي يعيش علي نقود الجمهور يجد نفسه في موقف عصيب. انه موقف يفرض عليه متطلبات عديدة. واثناء اخراج فيلمه لابد له بغير انقطاع، أن يدخل ردود فعل الجمهور في اعتباره. وانا شخصيا أطرح علي نفسي باستمرار هذا السؤال : هل يمكنني أن أعبر عن نفسي بطريقة أسهل، وأنقي، وأكثر ايجازا؟ وهل يفهم كل واحد ما أريد أن أقوله الآن؟ وهل يمكن لأبسط الناس أن يتابع سياق هذه الأحداث؟ ثم بعد ذلك أسأل نفسي هذا السؤال، وهو الأهم: إلي أي حد من حقي أن أقبل التنازلات وأين تبدأ واجباتي تجاه نفسي؟.

والحق ان كل عملية تجريبية تتطلب مغامرة كبيرة، وتستلزم التعرض للخطر، لأنها تبعدنا دائما عن الجمهور. الا ان الابتعاد عن الجمهور ممكن ان يؤدي الي العقم والي العزلة في برج عاجي.

ولذا كان من الأمور التي أتمناها أن يضع المنتجون والمديرون الفنيون الآخرون عديدا من المعامل تحت تصرف المخرجين صانعي الأفلام. ولا شئ من هذا يحدث حاليا، فلا يلقى المنتجون إلا

بالمهندسين ويتصورون، بكل حماسة، أن سلامة صناعة السينما تتوقف علي الاختراعات والآلات والتعقيدات التكنيكية. ولا يوجد ما هو أسهل من إشاعة الرعب في المتفرج بل يمكننا ان نصيبه بالذهول، بالمعني الحرفي لهذه الكلمة لأن أغلب الناس لديهم، في مكان ما في نفوسهم، خوف داخلي مهياً للانطلاق. لكن الأصعب هو أن تدفع الجمهور الي الضحك، الي الضحك باعتباره تعبيراً انسانياً كبيراً، يرتكز علي موقف تجاه الحياة (وليس قفشات أو حركات اكروباتية) ومن السهل أيضاً أن نضع المتفرج في حالة نفسية أسوأ من الحالة التي كان عليها قبل أن يشهد العرض ولكن اصعب الأمور هو أن نضعه في حالة نفسية أفضل. ومع ذلك فهذا بالضبط ما يوده المتفرج كلما اتخذ مكانه في قاعة السينما المظلمة. ومع ذلك، كم من مرة وبأي وسيلة استطعنا أن نشبعه علي هذا النحو؟

انني أفكر واسترسل في استدلالاتي بهذه الطريقة مع انني أعرف في الوقت نفسه، ويشكل بديهي، خطورة هذا المنهج في التفكير، طالما أنه منهج يقود الي ادانة كل فشل فني والي الخلط (بين) المثل الاعلي وبين الكبرياء والي اعتبار الحدود التي يحددها لك الجمهور والنقاد حدوداً فاصلة، مطلقة، بينما أنت لا تعترف بها ولا تري انها حدودك الطبيعية لأن شخصيتك ليست كما ثابتاً، انما هي تحول وتغير مستمرين. انا مثلاً حاولت من جانب. ان اتكيف بذلك وأشكل طبيعتي علي النحو الذي يريده الجمهور، الا أنني أدركت من جانب آخر انني لو فعلت ذلك فسينتهي كل شئ بالنسبة لي، سينتهي الدافع الي أن أقول لجمهوري شيئاً وسأصل الي نوع من عدم الاكتراث الكامل. كذلك يسعدني انني لم اولد وقد تكامل في نفسي جانباً العقل والشعور، بحيث اتحرر من القلق، ولا أعتقد انه قد وجد من ينادي بضرورة أن يكون المخرج السينمائي سعيداً، راضياً، لا يشعر بالتوتر ابداً. ومن ذلك الذي يجرو علي القول بأنه لا ينبغي للمخرج أن يحدث ضجيجاً حوله وألا يحطم الحواجز والحدود المفروضة عليه والا

يلعب بالنار أو ينتزع أجزاء من لحمه أو لحم الآخرين؟. ثم لماذا لا يتركون المخرج ويشيرون الرعب والخوف في نفوس المنتجين؟ فمهمة المنتج هي أن يعيش في خوف دائم، وما الأموال الطائلة التي يكسبها الا تعويضاً لازماً لهذا الخوف.

ومع ذلك فلا يعني إخراج الفيلم ان نصطدم بالمشاكل الاقتصادية، وما ينجم عنها من هموم ومتاعب، أو نعاني من المسؤولية والخوف، بل يعني ايضا ان تصبح فريسة عديد من الأحلام والذكريات الخفية. وغالبا ما يبدأ كل شئ بصورة : بوجه مسقط عليه ضوء مفاجئ وباهر، أو بيد ترتفع أو يمكن ما في ساعات الفجر تجلس علي إحدى ارائكه بعض العجائز، يفصل كل واحدة عن الأخرى :سبت تفاح. بل أحيانا ما تبدأ المسألة ببضع جمل يتبادلها شخصان، شخصان يخطر ببالهما بغتة، ان يبررا عن شئ حقيقي ينبع من نفسيهما: وربما أدارا ظهريهما، وربما كنت لا اري وجهيهما ومع ذلك اجدني مدفوعا الي الاصغاء اليهما وانتظر أن يشرعا في الحديث وإن يكررا نفس الكلمات التي احسست لها دلالة خاصة، الا انها مشحونة بتوتر خفي، بتوتر مازلت لا أعني كنهه مع انه واصل تأثيره علي، كما لو كان مرشحا وضع في مكان ما . مجهول لي . ان الوجه الذي أضني واليد التي ارتفعت كما لو ان سحرا مسها، والعجائز في الميدان، والكلمات القلائل اليومية العادية، كلها صور تتزاحم وتمتزج ببعضها كأسماءك صادتها شبكتي أو بعبارة أصح، كأني قد وقعت معها في شبكة لا أدري لحسن الحظ كيف نسجت خيوطها ولا ما هي طبيعتها.

وبأسرع ما يمكن، وقيل أن يرسم المونتيف كاملا في ذهني، ابدأ في إخضاع ما يجول بذهني لتجربة الواقع في ذهني، وأبدأ في إخضاع ما يجول بذهني لتجربة الواقع وأبدأ كما لو اللعب: أننى ارمم مخططا اسكتش لما يدور في ذهني، وعلي حامل، أضنع رسومي وما زالت معالمها لم تكتمل، ثم أفكر في طريقة تنفيذها حسب كل ما تسمح به الاستوديوهات من امكانيات تكتيكية. والواقع ان هذه البروفة

الخيالية تمثل أول حمام بخار يكشف عن جسم الموتيّف . هل يكفي ذلك؟ وهل سيحتفظ الموتيّف بقيّمته كاملة عندما ينغمس في روتين العمل اليومي القاتل بالاستديو، بعيداً عن مكانه في شبه الظل لحظة مولده في الخيال؟

وبعض أفلامى ينضج بسرعة كبيرة، وينتهي في أيام قلائل، وتلك هي الأفلام التي تجيب علي شئ طال انتظاره، أنها أشبه بأطفال لم يعتادوا أبداً علي النظام، ومع ذلك فهم يتمتعون بصحة طيبة، ولا يمكننا أن نكهن بمصيرهم بعد ذلك فالأسرة كلها تعيش بهم ولهم . ثم تأتي الأفلام التي تولد ببطء شديد، ويستغرق وضعها أعواماً، ولا يسهل إيجاد حلول تكتيكية أو شكلية لها . انها بوجه عام الأفلام التي يستعصي إيجاد حل ملموس لها، فهي تلوذ بمكان ما في شبه الظل، فإذا ما أردت العثور عليها، أجدني مضطراً أن أتبع الطريق الذي سلكته، وأبحث لها عن شخصيات، وعن سياق، وعن مواقف . وهنا أري الوجه الذي استدارت بعيداً عني تبدأ في الكلام، وأجد الشوارع غريبة، وألمح شخصية نادرة تلقي بنظرة خلف مصراع نافذة، وتباغطني عين تتألق في الشفق أو تتحول الي جعران . ثم تنفجر محدثة صوتاً يشبه بلورة تحطم .والمكان الذي أراه الآن، في صباح يوم من أيام الخريف، قد أصبح البحر، وتتحول النساء العجائز الي أشجار قديمة، ويتحول ما كان معهن من تفاح إلي أطفال يبنون قصوراً من الرمال ومن الحصى بالقرب من زيد الأمواج .

لكن: ما معني أن نخرج فيلماً ؟ لو طرحنا هذا السؤال علي عدد معين من السينمائيين، لحصلنا علي إجابات مختلفة، لكن ربما اتفق الجميع علي نقطة واحدة: هي أن إخراج الفيلم يعني ان نبذل المستحيل كي نجسده مضمون النص السينمائي علي الشريط الخام . ومع ذلك فهذا الرأي يبنى بالكثير أو لا يبنى الا بفكرة مبهمه . علي أي حال، في اعتقادى ان إخراج الفيلم يعني بالنسبة لي علي الأقل

بضعة أيام من عمل مضن، لا انساني، بضعة أيام من التلبد، تظل فيها عيوننا مليئة بالغبار، وتشم أنوفنا رائحة المساحيق، بضعة أيام من العرق من وهج المصابيح، وسلسلة بأكملها من التوتر والتحرر، ومعركة لا تنتهى بين ما نرغب فيه وما يجب، بين الرؤية والواقع، بين الوعي والكسل. وتبدأ مخيلتي الآن صور اليقظة المبكرة في الصباح، والليالي التي نقضيها متوالية بلا نوم، وما ينتابنا من إحساس بالحياة يزداد حدة، وهذا النوع من فناء الذات في العمل وحده، لدرجة انني أصبح جزءا لا يتجزأ من شريط الفيلم، أو آلة صغيرا الحجم بشكل مضحك، تختلف عن كل آلات في إنها وحدها لا تعمل الا بالطعام والشراب. ويحدث لي في بعض الأحيان، وأنا وسط الطنين الحاد الذي يملأ الاستديو والمعامل ويبحث فيها حياة لا تنقطع، يحدث لي في بعض الأحيان ان اتوقف، فجأة، وقد ارتسعت في ذهني صورة فيلمي القادم. وعلي هذا يخطئ من يظن ان نشاط المخرج يفترض أن يعاني، في تلك اللحظة نوعا من دوار النشوة أو انفعالا شديدا لا يكبح جماحه أو رغبة في الانطلاق وهو في حالة فوضي مذهلة. كلا، لأن إخراج الفيلم هو الشروع في ترويض وحش كاسر يصعب الاقتراب منه، ومع ذلك فهي عملية تتطلب ان ندفع لها ثمنا فادحا، كما تحتاج الي ذهن صاف للغاية، وتحتم علي من يقوم بها أن يتمتع بالدقة في تناول الجزئيات وبالقدرة علي عمل حساب دقيق، وبرياطة جاش، بل ببرود، لكل شئ، فضلا عن ضرورة احتفاظه بمزاج فني لا يفارقه أبدا ويصبر يختلف عن كل ما تجده في عالمنا هذا.

ان اخراج الفيلم يعني تنظيم عالم بأكمله، الا ان العناصر الأساسية التي ننظم بها هذا العالم عبارة عن صناعة ونقود ومعامل وتصوير وتحميض واستخراج نسخ مطبوعة ووضع جدول زمني يلبي ان نتبعه بكل دقة، ومع ذلك نادرا ما نسير عليه، كذلك يعني اخراج الفيلم وضع خطة لتنظيم حملة رغم كل ما يبذل فيها من عناية الا ان العناصر اللامعقولة هي وحدها التي تلعب الدور الكبير فيها. فمثلا قد

تزداد خطوط الماكياج حول عيني بطلاة الفيلم. وفي هذه الحالة لابد من اعادة التصوير، وهو ما يكلف سبعمائة جنيه. وفي يوم آخر تزداد نسبة الكلور في الماء الموجود في المعامل، فإذا بالنجاتيف يثلف، وعلي هذا لا بد من اعادة التصوير منذ البداية. وفي يوم ثالث، يتريص بك الموت، فينتزع منك ممثلا ولا بد من البحث عن آخر يحل محله، وبالطبع يعاد التصوير مرة ثانية، وتنفق أخرى من الجنيهاات. هذا اذا لم يعلق المحول الكهربائي ويظل يزمر دون أن يعمل ونيفي أمام ستائر الاستديو، ومن كل اتجاه تدبعت رائحة المساجيق، وتظل ننتظر اصلاح الكهرباء لا يضى لنا المكان سوي هذا النهار الطبيعى.

لأن إخراج الفيلم يعني أيضا أن يضرب المرء بجذوره إلي الأعماق، حتي يبلغ عالم الطفولة ولنهبط اذا شئتم، الي هذا الاستديو الداخلي القائم علي حافة أعماق المخرج، ولنفتح للحظة، أكثر حجارته سرية كي نلقي بنظرة علي لوحة فينوس المعلقة علي جدرانها وهي تمثل خروج الإنسانية وللجمال من الماء، أي من عدم . انه حقا مخزن قديم، وأول آلة من آلات السينما.

انني أري نفسي في مدينة اويسالا، حيث كانت جدتي تملك شقة من الطراز العتيق. وهناك كنت أفلت منها وأهرب الي أسفل منضدة الطعام، وقد ارتديت مريلة بها جيب عريض. وكنت ابقى في ذلك المكان وأصغي لصوت أشعة الشمس وهي تدخل من الدوافذ الشاهقة المرتفعة. كانت اشعة الشمس تتحرك علي الدوام، وكانت أجراس الكاندرائية تدق، وعندما كانت الاشعة تتحرك، كنت أحس بأن لحركتها دويا خاصا. وفي يوم أصبت بالحصباء. وكان ذلك في الفترة ما بين الشتاء والربيع، وكنت في الخامسة من عمري. وفي الشقة المجاورة، كنت أسمع عزفا علي البيانو- وكانت باستمرار أنغام الفالاس. وأمامي، علي الحائط، كنت أري علي الدوام لوحة كبيرة لفينوس وهي تخرج من الماء وبينما كانت أشعة الشمس

وبعدھا الظلال تنعكس علي اللوحة، كان الماء في القناة الواقعة تحت بيتنا يبدأ في الانحدار، وكان الحمام يشرع في الطيران في الميدان القريب، وكان الناس يتحدثون، لا بالكلمات، لكن بإيماءات الأيدي ويهز الرءوس . وكنت أشعر بأن صوت الجرس لا يصدر من الكاندرائية ، بل من اللوحة نفسها، بل كان يخيل لي أنني أسمع عزف البيانو نفسه يجي من اللوحة . كأن ثمة شئ غريب حقا في صورة فينوس هذه، تماما كما كان غريبا ألا يكون أشعة الشمس المنعكسة في حجرة جدتي صامتة، بل لها صوت وربما كان صوت الأجراس أو صوت الأثاث الذي ينحرك في حركة لا تتقطع أبدا.

ومع كل فأظنني أذكر تجربة أخرى. أقدم من تجربة سماع الأصوات أثناء إصابتي بالحمي، وهي تجربة من المستحيل تحديد تاريخها، وكل ما أذكره منها هو أنني كنت أحس بحركة ستارة وباجتياح هيكلها العالمي الطفولي. كانت ستارة سوداء من الطراز الشائع استعماله فيما مضى، وكنت أراها وأنا في حجرة الأطفال تبدو أمامي في الفجر وفي الشفق، عندما تدب حركة مفاجئة في كل شئ، وعندما يصبح كل شئ مغزعا بعض الشئ، وعندما تتحول لعب الأطفال نفسها الي أشباح وأشياء معادية، أو مجرد أشياء عديمة الاكتراث تلير الفضول . وعندئذ لا يصبح العالم عالما اليومي هذا الذي تعيش فيه أمي، بل يتحول الي سمعت مثير بيعث الدوار والنشوة . لم يكن ذلك لأن الستارة تتحرك، فما من ظل كان يرتسم عليها، وإنما كانت الأشكال الغريبة تتراعي علي سطحها: هنا لا بشر ولا حيوانات، ولا رءوس ولا وجوه، بل أشياء لا اسم لها ! وفي الظلام الذي تتخلله، بين الفينة والفينة، اشباح ضوء خافت، كانت تلك الاشياء تتلزع نفسها من الستارة وتتجسم وتتجسم نحو البارافان الأخضر أو نحو المكتب وتصل الي دورق الماء الموضوع فوقه . كانت أشكال مغزعة، قاسية، لا ترحم، ولا تلين . ولم تكن تختفي الا اذا ساد الظلام التام حجرتي أو غمرها الضوء الخالص أو استسلمت أنا للنعاس .

أن من ولد مثلي في أسرة من رجال الكنيسة، من الرعاة، يتعلم في سن مبكرة كيف ينظر خلف كواليس الحياة والموت. فدائما كان أبي مشغولا: إما بدفن ميت أو بإقامة مراسيم زواج أو غارقا في التأمل أو يكتب خطبة دينية كذلك يتعرف من كان مثلي علي الشيطان في سن مبكرة للغاية، ويريد أن يعطي الشيطان شكلا محددا محسوسا. وهنا دخلت حياتي لعبة الفانوس السحري، وكان صندوقا صغيرا يحيطه التل ويدخله مصباح يترول. (ومازلت اشم حتي الآن رائحة التل وقد سرت فيه حرارة النار) وكانت الصور تعرض ملونة. ومن بين تلك الصور، أذكر تلك التي تحكي قصة ذات الرداء الأحمر وحكايتها مع الذئب. وكأن الذئب هو الشيطان؛ إلا أنه شيطان بلا قرون، لكن له ذيلا طويلا ورقبة حمراء قانية، كان حقا شيطانا متحركا، يسهل لمسه، ومع ذلك من المستحيل أن تمسك به، وكان يمثل الشر والاضطهاد وهو ينعكس علي الورق الملون بحجرة الأطفال.

ومازلت احتفظ الي الآن بأول فيلم أخرجه، وكان عبارة عن شريط طوله ثلاثة أمتار، اسمر لونه حاليا. كان يمثل فناة نائمة وسط المراعي، تبدأ يقطنها فتمد ذراعيها ثم تنهض، مادة يدها، وتختفي في يمين الكادر. ولا شيء أكثر من هذا، وعلي العلبة التي بها الشريط يوجد رسم أحمر اللون كتب تحته السيدة هولا. ووسط معارفي ولم يكن هناك من يعرف من هي السيدة هولا، لكن ذلك لا أهمية له، فالمهم هو أن الفيلم حقق نجاحا كبيرا، وظل يعرض كل مساء، لدرجة أنه تمزق وأصبح من المستحيل اصلاح التلف.

كانت هذه السينما البكر هي أول صندوق ساحر أملكه. والحق انها كانت لعبة غريبة للغاية: فهي ميكانيكية لا تحدث أي تغيير في الأشخاص وفي الأشياء من حيث مظهرهم العام. وكثيرا ما كنت أتساءل: ما الذي يفتنني كل هذه الفتنة في لعبتي تلك ؟. حتي الآن، ما زال ذلك يفتنني بنفس القدر. وأحيانا تراودني نفس الفكرة في الاستديو أو وأنا غارق في منطقة شبه الظل بحجرة المونتاج، بينما

تتابع امامي الصور الصغيرة وأنا أمرر الفيلم بين أصابعي، وأحياناً تطرأ علي الفكرة أثناء ميلاد الفيلم المدهش عندما تكون جزئياته قد تجمعت وأخذ يكشف عن سحنه ببطء ونحن علي وشك التشطيط ولا أستطيع أن أمنع نفسي من الاعتقاد بأنني أمسك بآلة مرهفة للغاية، دقيقة للغاية، وقادرة علي أن تضئ النفس البشرية بضوء مبهر، ينفذ إليها الي ما لانهاية فتكشف عنها بعنف وبوحشية، وبذلك تضيف الي المعرفة البشرية مجالات جديدة للواقع. بل ربما أمكننا، بهذه الآلة، أن نكتشف خطأ رقيقاً يسمح لنا بأن نتغلغل في منطق ما فوق الواقع وأن نسرد ما التقطناه بطريقة جديدة تحدث ثورة بأكملها في كل ما نعرفه من طرق السرد. ويمكنني أن أجرو علي القول بأنني اعتقدت وان كنت عاجزاً عن اثبات ذلك بأننا، نحن المخرجين، لم نستخدم حتي الآن سوي جانب ضئيل جداً من قدرة مروعة تتمتع بها هذه الآله.

وربما كنت واهماً. وربما كان فن الفيلم قد بلغ أعلي درجات التطور، وربما كانت هذه الآلة، بحكم طبيعتها، لم تعد قادرة علي استكشاف أمراض جديدة، وربما نكون قد وضعنا أنوفنا في الحائط وقد سد الطريق. وكثيرون حقاً هم من يرون هذا الرأي، لكن لو صح ذلك، لكننا نسير اليوم سيراً متعتراً، وسط مستنقع، أنوفنا فوق سطح الماء، الا أننا نشعر بالشلل. فهناك الاهتمامات الاقتصادية. وهناك لوازم السرد التقليدي والحبكة، وهناك الحماقات والخوف وعدم اليقين والفرضي.

وأحياناً يسألني البعض عما يدفعني الي مواصلة التعبير من فيلم الي فيلم، وما هو هدفي. وهو سؤال صعب وخطير. ومن عاداتي أن أجيب عنه بأكذوبة وبطريقة هروبية. فأقول: انني أحاول أن أعبر عن حقيقة وضع الانسان، حقيقته كما أراها. وهي اجابة تقنع الناس، وكثيراً ما ألتسائل: لماذا لا يوجد من يلحظ الخدعة التي استعملتها؟ لأن الاجابة الحقيقية لا بد أن تكون كالآتي: أنني أعاني من حاجة لا يمكن التحرر منها كي أعبر بالفيلم عن وجودي، بطريقة ذاتية وكي استجمع ما يدور في مكان ما

بوجداني. وفي هذه الحالة، لا يصبح لي من هدف سوي نفسي، سوي خبزي اليومي، ويعدئذ التسلية: تسلية الجمهور واحترامه: انه نوع من الحقيقة أومن به في هذه اللحظة. أما اذا كانت هناك اجابة ثانية، فقد تكون حقيقة هي الأخرى. فهي تتخلص فيما يلي: ان هدفي هو ممارسة نشاط لا دلالة كبيرة له وربما أمكن بهذه الإجابة، وضع الصيغة النهائية للمشكلة.

الفصل الخامس

السينما المصرية الجديدة

١ - ندوة سينما الشباب

في مهرجان الإسكندرية

لأفلام الشباب عام ١٩٦٩

نص الندوة عن مجلة السينما

أكتوبر ١٩٦٩

من الأفكار التي كنا نطمح إلي تقديمها إقامة ندوات لمناقشة قضايا السينما الرئيسية. ففي الندوات نتصارع الآراء، ويمكن استخلاص أفكار أكثر حرارة. وربما أمكن الوصول إلي بعض النتائج.

وفي هذا العدد نقدم أولي هذه الندوات، وكانت قد تمت في الإسكندرية أثناء انعقاد مهرجان السينمائيين الشباب، وأدارها صبحي شفيق واشترك فيها مجموعة من هيئة تحرير المجلة ومن كتابها ومن السينمائيين عامة، بالإضافة إلي الجمهور.

ورغم أن هذه الندوة تلقى أسئلة أكثر ما تصل إلي إجابات، إلا أننا نعتقد أن مناقشة مثل هذا الموضوع (سينما الشباب في بلاندا) أمر يستحق كثيراً من الاهتمام. قدم صبحي شفيق الندوة قائلاً:

هل توجد سينما جديدة؟ سينما شابة! سؤال يتردد اليوم أكثر مما كان يتردد فيما مضى. وفي رأيي أن الجواب لا يلخصنا: فالدليل علي وجود هذه الظاهرة المسماة بالسينما الجديدة هو أننا هنا، أننا قد أتينا لمناقش الظاهرة. ولو لم يوجد جسم مادي لهذه السينما الجديدة ما كان يمكن أبداً أن نجتمع لمناقشتها بل ما كان يمكن أبداً أن يقام لكم هذا المهرجان الأول لسينما الشباب.

وعلي هذا لا يمكننا أن ننكر وجود هذا الجديد، علي الأقل من حيث العدد ففي هذا المهرجان وحده تجدون ١٨ فيلماً تقدم بها خريجو دفعة ١٩٦٨ من المعهد العالي للسينما. أي أننا أمام ١٨ مخرجاً جديداً. وتجدون أيضاً عدداً من الأفلام التسجيلية يتجاوز العشرة. وعدداً مماثلاً من الأفلام الدرامية القصيرة وعدداً أقل أو أكثر من أفلام المنوعات. ومعني ذلك أن من ساهموا من مخرجين فقط في هذا المهرجان يتجاوز عددهم الخمسين. وبالطبع يوجد إلي جانبهم منتجين ومصورين. وسيناريست ومصممو ديكور ومؤلفو موسيقي وكلهم من الشباب.

ولو كان هؤلاء جميعاً قد فهموا السينما علي أنها حكاية يكتبها سيناريست. ويقوم مخرج بتنفيذها. ويساعده مصور في ظهور مشاهدتها بشكل تتوافر فيه دقة الصنعة. أقول لو كان هؤلاء يسيرون علي

نفس الطريق الذى سار فيه سينمائيونا التقليديون. ولو كانت كل غايتهم أن يكونوا أسطوانات مهرة لما جاز لنا أن نتحدث عن سينما جديدة. أو سينما شابة كما نقول اليوم. لأننا فى هذه الحالة. سنكون أمام مجموعة من حديثى السن يواصلون تقاليد الفيلم التجارى المصرى.

إلا أن أقل الأفلام مستوي مما نشاهده هنا تشير إلي هذه الحقيقة:

ثمة ثورة قد حدثت فى مفهوم الفيلم.

ولهذه الثورة معالم محددة: فبالنسبة لمعالجة الموضوع وكتابة السيناريو تجدون أن ٩٠٪ تقريباً من الأفلام المعروضة لا تعطينا السيناريو التقليدى الذى يدور حول شخصية واحدة. ويعبر عن وجودها. وفاعليتها فى الخارج. أى من مجموع الأحداث التى تصادف الشخصية. فلقد تغير بناء الفيلم تغييراً كلياً: أصبح موقفاً تتجه السينما إلي معرفة أبعاده. ولا استخدم كلمة أبعاد بالطريقة التجهيلية التى شاعت عندنا. بل الأبعاد تعنى أساساً أن الفرد ليس نتاج طبقة ثابتة راقدة فى أعماقه كاميل إلي الشر أو البخل أو .. أو .. إلخ من الصفات التى ظننها الإنسان فى العصور الوسطى خصائص ثابتة لا تتغير. فالفرد نتاج الظروف المحيطة به كما أن ذاتيته تتأكد بمدى تطويع هذه الظروف لإرادته أو قبوله لها أو هروبه منها. فالسلبى والانطوائى إنسان هرب من الموقف. وأى موقف هو عملية كاملة: عملية تاريخية. لأن ثمة ظروفًا اجتماعية تتفاعل وتنتهى بتغيير الواقع. وعملية نفسية لأن الفرد داخل هذا التفاعل الاجتماعى يتنازل عن جزء من أفكاره ويطوع جزءاً آخر. المهم هو أن بناء الفيلم علي هذا النحو يؤكد مدى فهم المخرج للواقع المعاصر.. ويجيب علي سؤال جوهرى. السؤال الرئيسى والخطير فى السينما الحديثة: كيف نعبر بالشكل الفنى عن وضع الإنسان فى عالم اليوم؟

ووصول مخرجينا الشبان إلي هذا البناء الفيلمي الحديث لا يعنى بالضرورة أن الشكل الفني الذى اختاره كل منهم ليعبر عن الموقف الإنسانى من خلال العملية التاريخية والنفسية المعقدة .. لا يعنى بالضرورة أن يسلكوا جميعاً طريقاً واحداً..

فلكى يجد السينمائي الشكل الملائم له عليه أن يجرب وسائل تعبيرية جديدة .. عليه أولاً: أن يكسر القالب التقليدى. ثم يبحث عن لغة أكثر طواعية لمفاهيمه المعاصرة .. وكل شاب يجد خلال عملية البحث هذه طريقه الخاص .. أى أنه ينتهى إلي مذهب أو شكل أو لغة أو بناء ينبع أساساً من جدل مستمر بين ثقافته وواقعه من جهة، ومن جهة أخرى بين معاناته الذاتية وبين لغة التعبير التى وصلت إليه من خلال مشاهداته منذ أن بدأ يعى السينما .. أنه يقف ضد تقاليد سينمائية فاسدة نبعت من سينما نشأت فى الكباريه ووسط المقاولين .. وأكسبت جمهورنا عادات سيئة: كالضجر إزاء لحظات تعميق حياتنا وكالاستجابة للإثارة . وكاستمرار مواقف الإغراء الزائف أو السادية الدموية.

لكن لماذا نعتبر هذا الموقف من سينمائيينا الشبان ثورة ؟

السبب بسيط: هو أن السينما عين واعية، تملك القدرة علي إعادة بناء حياتنا علي الشاشة. بتكبير التفاصيل .. وبالتركيز علي لحظات لا تنتبه لمعاينها فى زحمة صراعاتنا اليومية كما أنها بقدرتها علي التشكيل تقدم لنا الحياة فى أقصى درجات الإحساس بها. وفي كل بلاد العالم الآن بلا استثناء، أو علي الأقل فى كل بلاد العالم الواعية بقيمة الإنسان. ويأن الحياة هى التى أعطيت له وعليه أن يغيرها ويبدلها كي تتحول علي الصورة الفائقة التى يريدها. فى كل بلاد العالم أصبحت السينما ظاهرة ثقافية: وسيلة لفهم الحياة. وأداة وعى بها. وفن كامل. بل أنها الفن الذى تصب فيه خبرات الإنسان الفنية طوال تاريخه الطويل. فالحس بالإيقاع، والتفسير الدرامى للإنسان والتشكيل والرغبة فى إقامة علاقة بين

إنسان وآخر، كانت كلها رغبات استشرعها الإنسان عبر فنونه، فنون الرقص والغناء والبانثوميم، ثم التمثيل. والشعر والآداب بشكل عام. وكذلك النحت والعمارة والتصوير، والآن تجمع السينما كل هذه الفنون في بناء له وحدته العضوية التي لا تتجزأ.

لقد انتقلت السينما في العالم كله من مستوى الترفيه إلى مستوى التعبير منذ عام ١٩٥٤ وكانت منذ احتكرتها شركات الأسطوانات الأمريكية عندما اخترع الصوت في ١٩٢٩ حتى ١٩٥٤ عبارة عن حكاية بعيدة عن واقع الناس بل كانت عن قصد وسيلة للهروب من الواقع. كانت تعيش علي إرضاء رغبات المحرومين والمكسودين وضعاف الإرادة والعاجزين عن مواجهة واقعهم. وذلك بتزييف واقع وهمي، فيه المتفرج المحروم يعيش في تصور باهر الضوء. تروح وتجي في نساء فانتلات في الثياب الفضفاضة، وكانت تقدم للشبان وسيلة عكسية للتعبير عما يستشعرونه من طاقة ورغبة في تغيير حياتهم: كانت تريهم أن بوسعهم لو تحولوا إلي قطاع طرق أو رجال عصابات أن يلغوا القوانين ويحطموا الحدود المضروبة بين فرد وآخر في مجتمع مدنى. وذلك عن طريق أفلام رعاة البقر ورجال العصابات الأمريكية.

وقديماً كان من المستحيل تحويل السينما عن هذا الاتجاه التمويهي. لأنها كانت نتاج شركات تجارية كبيرة. يديرها احتكاريون. وضعوا نظاماً للعمل السينمائي يقضى بأن يبني الفيلم حول حياة عدد من النجوم يربونهم ويحولونهم إلي أسطورة.

ولقد استتبع ذلك ارتفاع أسعار النجوم إلي أقصى حد وارتفاع أجور عدد من الفنانين الطفيليين علي العمل السينمائي نفسه. كما فرض أصحاب الشركات الاحتكارية قيوداً علي الآلات والمعدات. منها انكماش حجم المنتج. وبالتالي عجز أى إنسان يعمل خارج شركات السينما عن الحصول علي الكاميرا أو فيلم خام أو موفيولا.

وكانت النتيجة هي أن الاحتكارات هي التي سيطرت علي وسيلة الإنتاج في العمل السينمائي. وأى فنان يريد أن يجعل من السينما وسطاً تعبيرياً له مضطراً حتماً إلي قبول شروط العمل التجارى فى قلب هذه الاحتكارات.

ولكن ابتداء من ١٩٥٤ حدثت المعجزة. أن فتاة فرنسية هي: إيليس فاردا كانت تعمل مصورة فوتوغرافية فى فرقة المسرح القومى الشعبى التى كان يديرها جان فيلار: أقول أن إيليس فاردا بدأت تشعر بأنها لا تستطيع أن تعبر عن نفسها إلا بالكاميرا.. تنفع شركات السينما بقبولها مخرجة كان عليها أن تبدأ من أول السلم: ربما فى الكلاكييت.. وغالباً من مساعد المخرج. وكان السلم لا يصل بها إلا إلي الشكل الحرفى التقليدى.. شكل الفيلم التجارى لكنها لم ترد سينما تحكى حكاية.. كانت تريد سينما تعبر عن واقع تفيض نفسها بالإحساس به.. فماذا تفعل؟

اختارت مجموعة من أصدقائها. وأجرت كاميرا، ونظمت العمل بينهم، بحيث يتحقق له كيان الجمعية التعاونية: فالمصور يقدم عمله مقدراً بنسبة من رأس مال الجمعية. وكذلك المونتير. وكذلك الممثل.. وبدلاً من البلاطوهات أجرت فيلا فى الريف. فى قرية الطرف القصير (لابوانت كورت).

وبهذه الإمكانيات القليلة أخرجت عملاً هز نقاد أوربا. لماذا هزهم؟ لأن رأسماله هو الحس بالتكوين، والحس بالواقع.. والحس بإيقاع الحياة. والحس بكل ما فى الإنسان من عظمة وثناء.

إن فاردا أثبتت بهذا العمل. صحة نظريات نادي بها عدد من النقاد الجادين. أمثال: الجماعة التى أنشأت كاييه دسينما فى فرنسا (بازان، جودار.. رومير.. استروك ترفو).. والجماعة التى أنشأت سيكوانس فى إنجلترا مثل ليندساي أندرسون، وجماعة الثقافة السينمائية فيلم كالشر الملففة حول جوناك ميكاس فى نيويورك.

وقيمة فيلم اينيس فاريدا هو إنه: حقق التقابل بين النظرية والتطبيق.. وهذا التقابل قد أدى إلي متابعة نموذجها، فإذا بأغلب نقاد المجلات الثلاثة السكاييه الفرنسية وسيكرانس الإنجليزية وفيلم كالشر الأمريكية أقول أن أغلب نقاد المجلات الثلاث يطبقون أفكارهم فيحطمون أسس الإنتاج التجارى. ويحول السينما إلي فن متكامل.. ويؤدى ذلك إلي ظهور الحركات الثلاث التى فرضت نفسها علي السينما العالمية فى الخمسينات، الموجه الجديدة الفرنسية، السينما الحرة الإنجليزية ومدرسة نيويورك.

ولست أستعرض هنا تاريخ السينما الجديدة فالهم هو إثبات هذه الحقيقة: أن عدداً من الشبان نجح فى أن يستخدم الكاميرا بحرية. وفى أن يخرج أفلاماً تعبر عن وجهة نظره إزاء واقعه. عن فلسفته ونظريته هو... وإن هؤلاء الشبان، بتضامهم، ومثابرتهم فى البحث وفى التجريب لم يؤكدوا وجودهم فحسب. بل قلبوا نظام الإنتاج العالمى. بدليل أن شركات الإنتاج الكبرى حتي شركات هوليوود قد بدأت تتجه نحوهم.

وهذه التجربة قد قدمت لشباب العالم كله منهجاً جديداً للعمل السينمائى، وبهذا المنهج استطاع شبان فى بلاد لم تعرف الإنتاج السينمائى أبداً. كبعض بلاد أمريكا اللاتينية. مثل بيرو. ومثل قبائل الانكاد (الهنود الحمر) حول البرازيل. ومثل منغوليا. ومثل السنغال وساحل العاج. ومالى. ومثل بعض بلاد شمال أفريقيا. كالجزائر والمغرب.

أقول أن الشبان فى تلك البلاد اكتسبوا منهج زملائهم معجزة أخرى.. فى تلك البلاد ولدت سينما جديدة حرة. تنبع من واقع الناس، وترسم للناس صورة للغد، أنها سينما ثورية فى نظرتها للحياة، كما أنها ثورية فى بنائها ولغتها.

وعندما تصبح المشكلة أكثر تعقيداً، فحاجتنا إلي سينما جديدة شابة هي حاجة أصبحت اليوم جوهرية لأن مجتمعنا قد تغير: تغير في نظام الإنتاج. فنحن نبني اقتصادنا علي أسس تعاونية وعلي تأميم وسائل الإنتاج وعلي الحوافز، في أوروبا وأمريكا... ثم لما طبقوه علي واقعهم. حدثت وتغير في العلاقات الاجتماعية. فطريق العمل أصبح مفتوحاً للجميع بعد أن كانت قيادته قاصرة علي الأرستقراطية الأقطاعية أو الرأسمالية.. لكن التغير الذي تم في الأجهزة والمؤسسات يصطدم باستمرار بعادات قديمة. ترسبت من مجتمعنا نصف الإقطاعي. نصف الاستعماري. مجتمع ما قبل الثورة..

ولكى نحل التناقض بين أسلوب مواجهة المجتمع الجديد وعلاقات هذا المجتمع لابد من أن يتغير الوجدان المصري.. لكن كيف...؟ هنا الفنون وفي مقدمتها السينما تلعب دورها الطبيعي. ولا أعني أن علي السينما أن تتحول إلي أداة دعائية أو وسيلة لتصوير مواقف تعليمية ترشد الجماهير إلي ما ينبغي أن تفعله. بل أعني بذلك أن نجسم لنا هذا التناقض وتبرزه. ونفسره من خلال تجارب فعلية. يعانيها أفراد بعيداً عن العموميات فهذا تحدث الثورة علي نظم حياتنا وعلي سلوكنا. وعلي عاداتنا..

المشكلة بكل اختصار هي أن قاعدة المجتمع عندما قد تغيرت، بينما قاعدة الإنتاج السينمائي لم تتغير، وهي لا تتغير إلا بظهور بديل، وهذا البديل قد ظهر الآن. فأفلام هذا المهرجان تجيب بالإيجاب. لكن الخلاف الجوهرى الذى يواجه من يؤكدون وجودها ليس أبداً علي أنها موجودة أو غير موجودة بل يدور باستمرار حول ما إذا كانت سينا تعبر عن رغبة بعض الشبان في إظهار مهارتهم التكنيكية أو إذا كانوا قادرين علي تجديد السينما.

هذه هي المشكلة كما أطرحها علي حضراتكم... ولا أريد أن أطيل عليكم خشية أن أحصر المناقشة في وجهة نظر واحدة، وأن أقفل الدائرة علي السادة المناقشين، فنحن نريد هنا أن نتعرف علي ملامح السينما الجديدة ولهذا سنقسم مناقشتنا حول هذه القطة:

١ - بعثت عندنا فكرة السينما الجديدة من هم ممثلوها وما هي خصائصها؟

٢ - الملامح الثورية لهذه السينما.

٣ - الخلاف حول أولوية المضمون علي الشكل كما ينادى بذلك بعض الزملاء فمن قدموا أوراقاً تحمل هذه الرغبة خلال عرضهم لقضية السينما الجديدة: ففي رأيهم أن قضيتنا هي مخاطبة نحو عشرين مليوناً من الفلاحين والعمال لم يروا أى عرض سينمائي في حياتهم.

٤ - موقف هذه السينما من حركة السينما الشابة العالمية.

٥ - المشاكل التي تعترض نمو السينما الشابة عندنا من إنتاج وتوزيع.

والآن يتفضل الزميل فتحى فرج بإيضاح النقطة الأولى:

أعني وجود السينما الشابة عندنا:

فتحى فرج:

اتفق إن أنشأت الثورة مؤسستين في أوقات متقاربة هما معهد السينما والتلفزيون ورغم أن معهد السينما كان يسير في طريق تطبيق مفاهيم الفيلم التجارى. إلا أنه مع الزمن ومع عودة الشبان الذين درسوا بالخارج وعاصروا حركات التجديد في السينما: أخذ يعدل مناهجه. فأدخل نظم العمل السينمائي الحديث في بعض فروعه. كذلك رغم أن الحرفيين استولوا علي إدارات التلفزيون المختلفة في بداية نشأته إلا أنهم سرعان ما تقهقروا بعد أن عجزوا عن الضحك علي عقول المتفرجين وكان قد دخل التلفزيون بحكم اتساع حجم العمل والرغبة في الاستفادة من أكبر عدد ممكن: عدد من الشبان المثقفين.. أدخلوا شيئاً فشيئاً، عنصر الوعي علي العمل التلفزيوني. لكن كل هذا ما كان يمكن أن يولد سينما جديدة ما

لم تكن قد أرسيت من قبل الأسس النظرية لبناء هذه السينما.. وهذا لحسن الحظ قد وجد عندنا قبل أن توجد هذه السينما الجديدة.. صحيح أن عدداً قليلاً جداً من النقاد بشروا في الستينات بسينما تعبر عن واقعنا.. ولا تعتمد علي مقومات الفيلم التجارى من نجوم وديكورات مصنوعة. إلا أن هذا العدد القليل جداً نجح فى أن يضع مفهوماً آخر.. مفهوماً يجيب علي الرغبات الفنية المكبوتة فى نفوس عدد كبير ممن يدرسون فى معهد السينما. وممن يعملون فى التلفزيون. من جذب إليه عدداً آخر ممن يعملون فى مجالات فنية بعيدة. كالفنون الجميلة وكالأدب: وشيئاً فشيئاً بدأت تظهر عندنا محاولات للتجديد، ولإعادة السينما إلي منبعها الطبيعي.. إلي فكر الإنسان وهو يحتك بواقعه ويريد أن يفهمه ويحتويه كي يتخطاه إلي واقع أكثر تطوراً.. فى مهرجان التلفزيون رأينا أنه عندما أعطيت الفرصة للشبان، استطاعوا أن يقدموا أعمالاً فازت بجوائز لجان تحكيم مكونة من عدد كبير من فنانى ونقاد أوربا مجتمعين.. ويكفى أن التلفزيون قدم عدداً من الشبان شقوا بعد ذلك طريقهم فى حقل السينما المصرية. وبدأت المؤسسة تمنحهم الفرصة بعد الفرصة بل وتكلفهم بإخراج أفلامها مع كل خطة. ومنهم: إبراهيم الصحن. والشافعى.. ومحمد راضى.

وبالنسبة لمحمد راضى أؤكد حقيقة كبيرة وهامة، هى: أنه عندما وجد الطرق موصدة أمامه. قبل أن يكلفه التلفزيون بأى عمل وبعد تخرجه بعام من معهد السينما. صمم علي أن يقوم بمشروع فردى. يموله بنفسه وبمعاونة بعض زملائه، وبقروش قليلة هى بالكاد ثمن الفيلم الخام.. نجح راضى مع المصور ممدوح هلال... فى أن يخرج لنا فيلماً لا يقل مستواه بأى حال علي مستوي التجارب الجديدة العالمية ألا وهو المقيدون إلي الخلف.

وفى هذا الفيلم تبرز خصائص السينما الجديدة المصرية. فالموضوع لا يحكى ولكن المخرج يدفع شخصياته إلي التعبير عن نفسها من خلال الموقف.. كما أنه يلغى الأحداث ويكتفى بلحظات الوجود الكبيرة فى حياة شخصياته، وبحركة الكاميرا وبالإيقاع يقول لنا: راضى. كل ما يريد.. بعد أن كانت

القاعدة فى السينما هى أن يسرد المخرج موضوعه من خلال حوار:

وأى فيلم نراه من إنتاج شبابنا يؤكد هذا التغير الشامل فى بناء الفيلم .. لنأخذ طبول مثلاً: أنه يبرز علي السطح ما يدور من انطباعات فى ذهن راقص .. فهو هنا يقدم لنا الحياة من وجهة نظر .. ويقدم وجهة النظر هذه بالصورة .. والواقع أن هذا الشاب سعيد مرزوق وقد وضع نموذجاً لفيلم المنوعات، جعل كل ما أخرجه سابقوه مجرد ماض قديم انتهى وأى محاولة لتكراره ترجعنا إلي العصور الوسطي فى السينما المصرية .

كذلك فيلم حكاية لغالب شعث: أن ميزته هى أنه لا يرينا حركة الكاميرا ومع ذلك فالفيلم يعتمد كله علي الانتقال من تكوين يشبه اللوحة التشكيلية الرائعة . إلي تكوين يرد عليه وكل هذا بإيقاع تتحكم فيه حركة الكاميرا . كما أنه يحمل أهم خصائص السينما المصرية الشابة .. وأعني بذلك التوقف أمام تفصيلة صغيرة من الموضوع .. كهذا اللقاء بين صديقين كانا يريدان الزواج لكن شئت الصدف أن يتزوج كل منهما بآخر .

فى عام ١٩٦٨ ما كادت وزارة الثقافة تضع فى متناول يد طلبة الدبلوم بمعهد السينما إمكانيات الوقوف لأول مرة فى حياتهم وراء الكاميرا .. ليخرجوا أفلامهم حتي فوجئنا بهذا السيل المتدفق من الأفلام الثورية فى لغتها .. الثورية فى بنائها . الشابة فى نظرتها إلي الواقع . النابعة أساساً من قلق شبابنا .

شفيق شامية:

لتسمحو لى بتعليق صغير: لاحظت فى هذه الندوة، كما لاحظت فى المناقشات الجانبية التى دارت طوال أيام المهرجان فى حديقة سان ستيفانو أن هناك خلطاً بين مفهومين:

أحدهما يقوم علي الرغبة فى التجديد والآخر يريد التجديد من أجل التجديد. أن المفهوم الثانى يطغى علي عدد غير قليل من شبابنا. فهم يظنون أن شكلية الكاميرا والقيام بحركات بهلوانية ستبهر أنظار الناس. وسيدفع النقد إلي الحديث عنهم كرواد حركة تجديد فى السينما.. فإذا كان المخرجون جميعاً يصورون الناس وهم يسرون من أقدامهم ومن أجسامهم. فهم يضعون الكاميرا بالمقلوب ليصوروا الناس من رؤوسهم فهل هذا تجديد.

المشكلة هى الموضوع فألفاظ اللغة فى الأدب مثلاً لم تتغير منذ عرف الإنسان كيف يعبر.. لكن الذى تغير هو الموضوع الذى توضع فيه هذه الألفاظ.. فالألفاظ وسيلة.. ولا يمكن أن يقال أن فلاناً أصبح أدبياً كبيراً لأنه جاد بألفاظ غريبة لا تفهم.. وأيضاً فى السينما.. لا يمكن أن يكون المخرج مجدداً لو أنه جاء بحركات كاميرا غريبة فى زواياها.

مدحت بكر:

الواقع أن الذى لا يتغير هو جسم اللغة. لكن الألفاظ تتغير. أنها ترق وتصبح تلقائية علي مر العصور. ويمكن أن تقدم لى موضوعاً عالجه عشرون مخرجاً من قبل بأسلوب جديد فإذا بى أكتشف فى الموضوع الذى عولج من قبل أبعاداً وأعماقاً وتفاصيل لم يوصلنى إليها من عالجه فيما مضى.

سمير فريد:

أحتج بشدة علي نظرة شفيق شامية إلي قضية الشكل فى السينما. فى أى فن لا يمكننا أن نوصل المعانى إلي ملثقي هذا الفن إلا من خلال وسيط تعبيرى. وهذا الوسيط التعبيرى عبارة عن تكتيك

وقوالب وطريقة معينة. فى سرد الموضوع، ومعنى هذا أن كل عنصر من عناصر الشكل يبني مع متابعة العمل.. مضمون العمل نفسه.. فمثلاً فيلم امتياز للمخرج بيتر وانكتر.. نجد الكاميرا تعبر عن وجود إنسان لاهث وقلق ينظر إلي ما يحدث حوله.. فإلغاء حركة الكاميرا التقليدية، علي شاريو أو علي حامل.. وتحررها فى يد المصور هو ما أكد المعنى الذى تعبر عنه هذه الحركات النزقة المهتزة .. هل يفكر أحد أن الكاميرا تؤدي وظيفة عضوية فى الدراما ؟

أننا كما قال مدحت بكير: نستطيع أن نعبر بثلاثة أو أربعة أساليب عن موضوع واحد.
فإذا بكل أسلوب يوصل معانى مختلفة تمام الاختلاف عن المعانى التى يبرزها الأسلوب الآخر..
وعلي هذا فالرأى القائل يفصل الشكل عن المضمون هو رأي غير سليم، غير علمي، فبدون بناء أجزاء الشكل فى وحدة، لا موضوع علي الإطلاق ..

شفيق شامية:

لكن الدراما التقليدية هى قصه أو حدث يشير الإنسان إليه: ونحن نعيش فى عصر يختلف عن العصر. يختلف عن العصر الذى نشأت فيه الدراما.. هذا الشكل تغير بشئ:

نحن نمر من شكل اجتماعي معين إلي شكل جديد.. مثلاً علاقة حب بين شاب وشابة، إحساسهما بهذه العلاقة يختلف عما كان فى العصر الماضى.. الاختلاف فى التركيب الاجتماعى يحدث اختلافًا فى تركيب العلاقات الإنسانية.. نحن لا نقدر علي صنع الفنان.

العمل الفني هو الإبداع من الفنان أو للافنان. ما زلنا فى مرحلة ميلاد السينما وستطول مرحلة

محمد سعيد:

المطلوب من الشبان أن يعبروا عن مشاكلهم ومشاكل الشبان. ويجب إشراك المتفرج في الفيلم مثل فيلم الحياة للحياة أشرك المخرج المتفرجين في الفيلم أساسياً. وفيلم طبول، يعتمد علي المؤثرات والانفعالات.

سامي السلاموني:

في حديث محمد سعيد عن المطلوب من الشبان أن يعبروا عن مشاكلهم ومشاكل الشبان فعلاً، هذا يخلق نوع من التوبيخ أي أن الشاب يعبر عن مشاكل الشباب. والكهل يعبر عن مشاكل الشيوخ. وهذا خطأ ومن الممكن أن الشاب يعبر ويعالج مشاكل الشيخوخة بوجهة نظر شابة..

عبد اللطيف زكي:

السينما الشابة يجب أن تعالج موضوعات العمال والفلاحين لأنها من الموضوعات الأساسية وأساس التطور هو العامل والفلاح.

مصطفى عمر مصطفى:

فن السينما يعبر عن الحياة ولا بد أن يتطور ما دامت الحياة تتطور.. فهل الفنانون الشبان يعطون التكثيف والتطور في الأفلام العالمية؟. والمجتمع له مشاكل كلما انتهت فترة انتهت مشاكلها.. فيلم ثلاثة وجوه للحب بمقارنته بما ظهر في السوق مثل أفلام: دنيا الله إفلاس خاطبة فهو أسلوب واحد.. والمجتمع تطور في كل علاقاته الاجتماعية مثل مشاكل الأسرة ومشاكل المنزل بمرور السنين فنجد من ١٩٥٦ أن هذه المشاكل تزداد دائماً ومن هنا فالمجتمع تغير فلا بد من تغيير السينما.. وقاعدة التفكير

يلتقيا ينشب بينهما حوار مؤثر وغريب. كل منهما يسأل من كان يحبه. ومن تحبه الآن، كيف هو..؟
إن الاستفادة من الحوار، وتكثيف الموقف الإنساني. وتفجير السينمائي لم تتغير.. فهل نحن محتاجون
لسينما جديدة ثورية شابة أم هي عبارة عن نزوة لمجموعة من الشبان؟

سمير فريد:

كل فنان يعبر عن جيله: المخرج صلاح أبو سيف يعبر عن وجود المجتمع الذي عاشه ومشاكله،
والشباب في سن الثلاثين يعبر عن الواقع الذي يعيش فيه ويعبر عن المشاكل التي يحسها.

سامي السلاموني:

القضية الأساسية هي ضرورة قيادة السينما الشابة، لماذا وجدت السينما المصرية الجديدة؟ أن
السينما المصرية تتغير وهي عمرها ٤٠ عاماً. لكن توجد نماذج حاولت أن ترتبط بالواقع المصري.
والجيل الجديد من الشبان عنده نوع من التفكير يختلف عن الجيل القديم والسينما المصرية فشلت عن
ملاحقة واقع البلاد... والتغيرات التي تحدث في الواقع المصري لا توجد في السينما المصرية.

أحمد يحيى:

ما هي السينما الجديدة التي تحتاجها مصر. هل إذا أتى مخرج بالتكنيك الجديد تعتبر سينما

شابة؟

محمد سعيد:

نحن محتاجون لسينما تعبر عن الشبان ومشاكلهم.

سامى السلامونى:

هذه نظرة ضيقة جداً.. فالمقصود بالسينما الشابة هي السينما التي تكشف عن رؤية شابة للمجتمع وهذه السينما تتناول مشاكل الناس.

خيرية البشلاوى:

كل ما يقال مجرد كلام نظرى، وأعتقد أن النقاد الذين يتحدثون عن وجود سينما شابة. والنقاد يريدون بذلك استعراض معلوماتهم عن السينما الأوربية. ونحن بعيدون جداً عن السينما الأوربية والنظريات التي يدعو إليها صبحى شفيق غير مفهومة إطلاقاً.. وأسمح لى يا أستاذ صبحى أن أسألك: أنت ناديت طوال عشر أعوام أو أكثر بسينما جديدة.. ومع ذلك عندما أخرجت فيلمك الأول لم يكن جديداً.

صبحى شفيق:

السيدة خيرية البشلاوى تطرح قضية شخصية وأنا هنا لست ملك نفسى لأننى أدير ندوة عامة وأنا وسيط بين أطرافها.. فلتسمحن لى يا خيرية بإرجاء الإجابة إلي وقت آخر.. ومع ذلك فسأستخلص قضية عامة من سؤالك..

يصح أن تطرح للمناقشة هي التناقض بين النظرية والتطبيق. ولطرحها بعيداً عن فيلمى لأنه لم يعرض بعد ولم يقل أحد بأنه جديد أو قديم.

كيف تحل هذه المشكلة فى رأيك أنت... ؟

خيرية البشلاوى:

بالاطلاع علي الكتب وبالقراءة

صبحى شفيق:

إننا لا نتحدث عن تعليم السينما ولكن عن رغبتنا فى أن نصنع سينما حقيقية وأصيلة وما يحول أحياناً دون أن تظهر أعمالنا فى مستوى مثلنا العليا . أليس هذا ما ترمين إليه .. ؟

أحد الموجدين:

تحدثتم كثيراً عن السينما الجديدة وواضح أنكم مختلفون فيما بينكم .. لماذا دعوتونا لسماع بياناتكم إذن ؟ .. كان الأفضل أن تتفقوا علي مبادئ ثم تعلنونها علينا . ثم ما هدفكم ؟

صبحى شفيق

أنا سعيد بهذا السؤال وليسمح لى الأخ بأن أقول له أنه لو لم يكن ثمة اختلاف علي تفسير ظاهرة لما كان هناك مبرر لإقامة الندوة .. فالحقيقة أنه قد ظهرت عندنا أفلام عديدة لمخرجين يريدون للسينما شيئاً آخر . غير السينما التى تشاهدها فى دور العرض بالحقى أو فى التلفزيون .. ولما كانت هذه السينما مجرد جلين فمن حقنا ونحن نعلن عن مولده أن نناقش كيف نربيّه . وما هى مقوماته المادية ؟ ولهذا اجتمعنا هنا كى نسلط الضوء علي هذه الظاهرة .

حسين فهمى (أحد السينمائيين الشباب الذين عادوا من أمريكا منذ شهر):

الواقع أننى فى ذهول . سمعت فى الخارج أن مصر فى معركة . وأتينا ضرينا .. فماذا أرى ؟ إننى أرى خليطاً عجيباً ، البعض يتحدث عن التجديد فيقدم رقصات أوربية وشخصيات انطوائية .. هل هذه سينما جديدة ؟

صباحى شفيق:

هذه مشكلة أخرى أنها تتعلق بمدى اقترابنا أو بعدنا عن المباشر فى حياتنا اليومية . وأرى تعقد لهذا ندوة أخرى خاصة وأن البعض قد طرح قضية خطيرة هامة هى: أنه ستفتتح نحو ٤٠٠ دار عرض بالقري فأى الأفلام ستقدمها للفلاحين أو للعمال؟

أعد الندوة للنشر

عبد الوهاب الشرقاوى

۲ - مقال بیان
سینما شابه / سینما شباه

ابصار

۱۹۷۰/۸/۳۰

خلال الأسبوع الماضى تأزم الموقف فجأة فى داخل مؤسسة السينما ، فقد تقرر إيقاف التعامل مؤقتاً مع السينمائيين الجدد بشكل عام ، ومع خريجى معهد السينما بشكل خاص، وذلك بناءً علي قرار اتخذته لجنة الإنتاج بالمؤسسة يقضى بتشكيل لجنة من أربعة من أعضائها ، لإعادة تقييم إنتاج الشبان، وبعد ذلك تقرر المؤسسة من ستعامل معهم فى إطار القرار الخاص بنسبة العشرين فى المائة المخصصة للشبان فى إنتاج القطاع العام والقطاع الخاص الممول .

ورغم حالة القلق التى سادت شبابنا السينمائى ، ورغم احتجاج الشبان جميعاً علي هذا القرار، بحجة أن خلال السنوات الثلاث أو الأربع الماضية لم يتجاوز عدد الشبان الذين منحوا فرص إخراج أفلامهم الطويلة الأولى عدد أصابع اليد الواحدة ، فهل يمكن تقييم الشبان كلهم علي أساس النتائج التى وصل إليها زملاؤهم ؟. أقول رغم القلق ورغم الاحتجاج فإننى أرى أن طرح المشكلة علي هذا النحو يجافى أبسط قواعد التفكير المنطقي ، فضلاً عن قوانين التطور وبيدهيات التخطيط العلمى .

لماذا ؟

(أولاً) لأن مؤسسة السينما قد تصورت أن قضية السينما الشابة هى بالضرورة قضية خريجى معهد السينما أو قضية الجدد بصورة عامة، بينما هى ، فى حقيقة الأمر، قضية تتعلق باحتياجات مجتمع تغيرت كل علاقاته إلي فن يعبر عن هذا الجديد الذى نعيشه .

(و ثانياً) لأن الشبان أنفسهم قد خلطوا بين اكتساب المعرفة السينمائية (وهى التى تصوروا أن معهد السينما قد زودهم بها) ، وبين حق السينمائى فى أن يعبر ، بالكاميرا، عن موقفه تجاه مجتمعه وأن يعطينا رؤياه لهذا العالم المحيط بنا . لقد تلخصت المشكلة فى نظرهم فى صورة مدرسية تماماً: فما داموا قد حصلوا علي مؤهل يثبت تخصصهم فى السينما، فلماذا لا تمنحهم المؤسسة، وهى ممثل الدولة، كل فرص العمل ؟

وهما قضيتان مغلوطنان تماماً .. فلا العشرون فى المائة من الإنتاج تعنى حل المشكلة ولا احتجاج الشبان يعبر عن حق يمكن الدفاع عنه . ذلك أن قضية السينما فى مصر تكمن فى طريقة السينمائيين أنفسهم لمواجهة الواقع :

فنتيجة لتأصل نوع معين من التأليف السينمائى يعتمد علي تحويل مجرى الحياة إلي أحداث متوالية وإلي طرائف وإلي أجواء شاذة، ولأن هذا النوع من التفكير السينمائى قد أصبح تقليداً سائداً لأننا لا نجد سواء منذ أكثر من أربعين عاماً، لهذا السبب ظلت كلمة فيلم تعنى مجموعة أشخاص يمررون بأكبر سلسلة من الأحداث، وكلما تلاحقت هذا الأحداث واتخذت مساراً لاهناً، كلما حكم السينمائيون علي فيلمهم بالجودة .

وإذا كان هذا النوع من الأفلام قد حقق أرباحاً فى السنوات الماضية ، فهذا هو السنوات الخمس أو الست الماضية تشير إلي عكس ذلك تماماً:

فلم يعد يوجد ذلك الجمهور الذى كان منذ عشرة أو عشرين عاماً يجلس مبهوراً فى قاعة العرض قد أسلم نفسه لتدفق الأحداث، الدليل علي هذا أن أنجح فيلم أنتجته المؤسسة فى الموسم الماضى كان فيلماً يعرض عن الأحداث نهائياً، كما يعرض عن البناء الدرامى الذى يصاحب نمو شخصية واحدة، هى البطل أو البطلة فى خط واحد، ويستخدم بدلاً من السيناريو التاريخى سيناريو يحصر عدة علاقات اجتماعية، يتحدد بواسطتها العديد من المصائر البشرية، ويربطهم بمكان واحد هو بنسبون بالاسكندرية .

هذا هو فيلم ميرامار الذى غطي تكاليفه فى دورة السوق الداخلى وحدها وعاد علي المؤسسة بأكثر من ستين ألفاً من الجنيهات ، رغم أنه لم يمض عام علي إنتاجه .

فما الذى يشير إليه نجاح ميرامار ؟

إنه يشير إلي أن جمهورنا يريد سينما تعرض له واقعة كقصية . ولا أعنى بذلك أن (نفصل) سيناريو حول قضية ، ونحول شخصيات الفيلم إلي أنصار وخصوم، فهذا هو الفن الفج المدرسى. وهو فج ومدرسى لأنه يبدأ بفكرة واحدة، وبوجهة نظر واحدة يفرضها علي الجمهور منذ البداية، ويعمل علي أن تتدافع الوقائع بحيث تؤيد هذه الفكرة، مما يؤدي إلي أن يشعر المتفرج بضيق حريته نهائياً، لأن الفيلم التعليمي أو السياسى المدرسى أو المدافع عن قضية تجريدية يفرض نوعاً من الجبرية علي المتفرجين .

والفنون كلها قد عرفها الإنسان كوسيلة للحرر من الجبرية ، وأبسط أشكال الجبرية تتمثل فى ذلك السلوك الذى نتخذه يومياً ونحن نقوم بعملية إدراك لواقعنا، فننتصور أن هذا الواقع شكلاً واحداً، يتكرر كل يوم، وأنه مجموعة من الخصائص والأنماط الثابتة لا تتغير أبداً. وهذا هو المنطق الصورى الذى نتعامل به فى عملنا وفى علاقاتنا وأحياناً فى تحليلنا للأحداث. إنه القشرة التى تغلف حركة الحياة الحقيقية، ومع ذلك فبدون هذه القشرة نتحول إلي شخصيات مندفعة جامحة وقد تصل إلي حد الجنون، ومع ذلك ، فإزاء هذا المنطق الصورى توجد وسائل أخرى للانتفاض علي (روتينية الواقع)، وأهمها الفن . إن الفن هو الذى يحطم قشرة الواقع ويكسر علاقات المنطق الروتينى ويفجر ما فى الظواهر من طاقة خفية.

ولقد كانت مشكلة السينما المصرية هى أنها بدلاً من أن تحطم روتينية التفكير تعمل علي شدنا إلي نقطة البداية ، تعمل علي ردنا إلي المنطق الصورى، لأنها وهى تجمع الأحداث التى تتابع حولنا لا تنفذ إلي أى حدث لتكشف لنا عن الظروف التى أدت إلي تجمعه علي هذا النحو، بل تكفى بتسجيله ، ولأنها عندما تتناول الإنسان، فهى لا تنظر إليه من الداخل باعتباره (ماهية إنسانية) فى حالة نمو

وتفاعل مع الواقع، ولكنها تجسد الإنسان في قالب، هو الأنماط. ففي السينما المصرية إذا ما تناول مخرج أوسيداريس حياة عظيم، فإنه يقدم وصفاً لكل ما نعرفه عن العظيم بصورة مطلقة: يرينا إياه والناس تحيط به وتتأثر به، ويظهره وهو يخطب أو يمارس سلطانه. وأبداً لا يتتبع ذلك الخط النفسى الذى يبدأ بعملية تطوير الإرادة الإنسانية كى يوصل إنساناً إلى العظمة.

وفى أفلامنا إذا ما رسم فيلم حياة عاهره، فإنه يرينا إياها وهى تمارس أسلوب أى عاهرة فى خداع الرجال واصطيادهم ويجسم طريقتهما فى إشعال السجارة وتناول الكأس، وأبداً لا يرينا العاهرة وهى فى عزلتها، تشعر بالضيق، وتريد قلباً واحداً يشعرها بأنها كالأخريات أنسانه.

وفى أفلامنا عندما يقدم المخرج أو الفيلم شخصية انتهازية أو شريرة أو خادمة، فإنه ينزع إلى تجميع خصائص مطلقة، دون أن يبدأ بهؤلاء كماهيه إنسانية، كبشر مثل كل البشر ثم يتبع الظروف التى أدت إلى فقدانهم لماهيتهم الإنسانية.

ولهذا السبب ظلت أقول أكثر من عشر سنوات أن السينما المصرية سينما معادية للإنسان إن لم تكن بالفعل سينما لا إنسانية. وهى لا إنسانية لحقيقتين أساسيتين:

أولهما أنها تصور الأحداث باعتبارها محرك الإنسان، وإذا ما توقفت أمام أى حدث، أرجعته إلى قوي غير القوي الإنسانية. ومعنى ذلك أنها تقضى على الإنسان بأن يظل عبد جبرية لا يمكنه أن يفلت منها.

وثانى هذه الحقائق أنها لا تتبني فى رسم شخصياتها الإنسان كقضية، ولا تصور حياته كمشكلة وجود، ولكنها تجسد البشر فى أنماط ينقسمون إلى أشرار أو ألي طيبين أو ألي دون حيوانات أو ألي جناء، ولا يوجد إنسان فى الدنيا كلها يتمتع بهذه الصفات.

وعلي هذا فالمشكلة كامنة فى طريقة تصور السينمائيين (وهم تقليديون للغاية) لواقعنا، وهو تصور عجوز جداً، ولهذا لا يتعاطف معه سوى أصحاب النظرة (العجوز)، ولهذا أيضاً يضحك عليه جمهورنا.

ومعني ذلك أن علينا أن نحطم هذا البناء الفكرى التقليدى، وأن ننفذ إلي الواقع بدلاً من أن نغلقه بمنطق صورى وأن نكشف عن الإنسان عارياً. بعبارة أوضح، علينا أن نبحث عن رؤية شابة للواقع بدلاً من الرؤية الهرمة.

وهذه هى قضيتنا كاملة. فالسينما بفكرها الحالى قد هربت بينما واقعنا يجدد حياته، ومهمة سينمائيينا أن يوحدا منطقاً معاصراً، منطقاً يعبر عن الشئ ونقيضه باعتبارهما طرفى صراع يولد ظاهرة واحدة وليساً خصوصاً، مهمتهم هى أن يوجدوا سينما شابة.

ولأن الشبان إذا ما صقلوا ثقافتهم ويلوروا تجربتهم يعكسون أكثر من غيرهم هذه الرؤية المعاصرة للواقع فقد كنا نعتمد عليهم باستمرار فى تطوير الفيلم المصرى. أما إذا كانت مشكلتهم هى أنهم يدخلون مع التقليديين فى منافسة علي إخراج نفس الفيلم الذى أخرجه العجائز فهنا لا نكون أمام سينما شابة، بل أمام سينما يخرجها صغار السن.

وليس من المنطق فى شئ أن نعتبر البطاقة الشخصية حقاً للمطالبة بإخراج فيلم، فلا يمكن بأى حال أن يقتحم شاب مكتب السحار ليقول له:

أنا أقل من الثلاثين .. أعطنى فيلماً من حصتنا التى تبلغ ٢٠ ٪، لأنه يوم نقرر أن تمنح الشبان فرصاً كبيرة للعمل السينمائى، لأن هذا حقهم ماداموا قد اتخذوا السينما وسيلة للتعبير، كنا نعطى بذلك

أن نبرز خطأ متطوراً في السينما، يسير جنباً إلى جنب مع الإنتاج التقليدي، بحيث يعتاد عليه الجمهور تدريجياً، ويعد بضع سنوات يصبح الشكل السائد للفيلم المصري . ويدون مغامرات في الشكل ، ويدون منهج تجريبي ، ويدون منطق معاصر ، لن يختلف إنتاج الشبان عن الشيوخ .

خاتمة

كان صبحى شفيق واحداً من أعلام جيلنا موضع فخرنا ، واعتزازنا ، وظل لسنوات طويلة فى دائرة الضوء ، أقصد الدائرة التى تبعث الضوء. لمع صبحى شفيق فى وقت مبكر جداً.. كان عمره فوق العشرين بخطوة أو خطوتين حينما قطع فى طريق الشهرة خطوات واسعة حتى احتسبته الحركة الثقافية ضمن الجيل السابق علينا .

الكثيرون من جيلنا الذين عرفوه كإسم ذى نشاط ملحوظ ولافت اعتبروه رائداً كبيراً، فلما رأوه رؤية العين، واحتكوا به ، رفضوا الاعتراف بحقيقة عمره التى كانت واضحة تماماً علي وجهه وسلوكه التحررى المرح. وجدوا فيه ابن بلد قصير القامة، خفيف الظل، كبير الدماغ، بارز الأسنان، محترق الشفتين، من فرط تدخين السجائر الكابتول بدون قنتر، وشرب القهوة الثقيلة. دخل ابن حى شبرا قلوب كل من عرفوه سواء علي الورق أو بالاحتكاك المباشر. وكان من حسن حظى أننى صادفته لفترة طويلة

مفتوناً بما بيننا من صفات كثيرة مشتركة، أهمها حب الصعلكة والنفور من المظاهر البراقة الكاذبة، وتقديس العمل كأنه المعبد الوحيد الذى يتعين علي الإنسان أن يترهب في منذ الميلاد وحتى الرحيل، واعترف بأننى تعلمت منه الكثير من الصفات الشخصية، أهمها القدرة علي خلق المزاج الكتابي في أية لحظة والزراية بفكرة الوحي الرومانسية التي يمكن أن يظل الإنسان ينتظرها طول عمره فلا تخبى .

إذاعة البرنامج الثانى كانت لا تزال جديدة طازجة فنية تقوم بتقديم الثقافة الرفيعة لمن يلتمسها من المستمعين، وفي مفتتح الستينيات كان صبحى شفيق قاسماً مشتركاً في برامج هذه الإذاعة الثقافية الصرفة، ولعلها وجدت فيه كنزاً لا ينضب من المادة المطلوبة للميكرفون، ولعله وجد فيها سبباً للحياة، ففتحت له الأبواب، وأعطى نفسه لها. وفي تلك الفترة بدا اتصالى الحميم بصبوحى شفيق .

مبنى الإذاعة حينذاك في شارع الشريفين ، وحينما توسعت استأجرت عدداً من الشقق في العمارة المواجهة لها علي ناصية شارع علوى. تحت هذا المبني توجد مقهى عبارة عن بوفيه نظيف يديره رجل دمياطى دعت الأخلاق يدعي (الحاج رشاد دعدور) . في هذا البوفيه، أو في نادى الإذاعة في أعلي طابق في نفس المبني كنت انفرج علي صبحى شفيق وقد احتل منصده فرش عليها أوراقه الكثيرة ومراجعته المتعددة اللغات بالفرنسية والإنجليزية والألمانية والعربية العتيقة، وكنت أعرف أنه إما يترجم إحدي المسرحيات ، أو يكتب برنامجاً خاصاً عن أحد أعلام الفكر والفن والثقافة، وأنه سينحى كل ذلك بعد قليل ليشرّب فنجان القهوة ويكتب مقالته النقدية لجريدة الأهرام ، وحينما اندمجت فيه عرفت أن أباه كان صاحب دار للعرض السينمائي في شبرا تخصص في عرض الأفلام الأجنبية ، وأنه عشق السينما منذ طفولته ، فما أن أتم تعليمه الفرنسية في المدرسة الأجنبية منذ الطفولة حتي أصبح غرامه بغن السينما فوق كل اعتبار آخر .

صبحى شفيق هو رائد النقد السينمائى فى مصر بغير منازع ، هو أول ناقد متخصص بالمعنى الحقيقى للنقد يكتب دراسة نقدية ثمينة عن فيلم سينمائى يتناول القصة والسيناريو والتمثيل والإخراج والإضاءة والتصوير والديكور. كانت كتابه جديدة واعية ناضجة كرسى فى الصحافة لفن السينما تكريساً جاداً خلق وعياً كبيراً بمستوياتها العالية. وإلى ذلك يترجم السيناريوهات للأفلام ذات القيمة العالية لينشرها فى مجلة السينما. ولهذا اختطفته جريدة الأهرام منذ إنشاء الملحق الأدبى والفنى ليكون الناقد السينمائى الأوحى بجريدة الأهرام ويحقق على صفحات الملحق الأدبى ومجلة الطليعة أحياناً تألقاً يضعه فى مصاف الرواد الذين يؤسسون صروحاً جديدة. ومن بعده أصبح النقد السينمائى باباً ثابتاً فى الصحافة المصرية. وصحيح أن السابقين على صبحى شفيق أمثال الأستاذين حسن إمام وعمر سعد الدين توفيق ، كانوا يكتبون فى النقد السينمائى ولكنهم كانوا يكتبون من باب الصحافة المعتمدة على المعلومة والتحليل الأدبى. أما صبحى فكان يستخدم اللغة السينمائية الصرفة بعد تطويعها للصحافة، إضافة إلى حشد من المعلومات المهمة الضرورية لاستيعاب العمل المنقود، وأول مرة تتعرف فيه اللغة العربية على الكاتب المسرحى الألمانى برتولد بريخت كان عبر صبحى شفيق، الذى ترجم له مسرحية الأم شجاعة ونشرتها مجلة الشهر على حلقات، ولو أنه نشر جميع مترجماته المسرحية للبرنامج الثانى فى كتب لأضاف إلى المكتبة العربية رفأً كاملاً يقوم بتعريف معظم التيارات المسرحية والسينمائية التى كانت سائدة فى العالم آنذاك. وكان لابد لعلاقته الوثيقة بالسينما أن تنمر عملاً سينمائياً ، وبالفعل ظل سنوات يستعد لدخول تجربة الإخراج السينمائى، وأتمها بالفعل ، فأخرج фильماً سينمائياً روائياً لم يحقق نجاحاً كان منتظراً . ومع ذلك فقد كان الأمل معقوداً عليه فى تحقيق نجاحات أخرى فى أفلام تالية يستفيد فيها من التجربة الأولى، أو على الأقل يستمر كناقذ للسينما فى جريدة الأهرام ولكن الطاعون السياسى الذى أصاب البلاد فى عصر الانفتاح وطارد كل الكفاءات الجيدة، ربما كان هو الدافع الأساسى

وراء ارتحال صبحى شفيق إلي باريس إيمكث هناك سنوات طويلة جداً، يعود بعدها، لينزوى في وظيفة أقل بكثير من كفاءته أظنها في البيت المسرحى، وليكون ضمن قائمة الذين انتحروا انتحاراً معنوياً .. تري، هل طلق الفن والكتابة بالثلاثة ، وإلي غير رجعة!!.

خيري شلبي

«الاستور»

١٩٩٧/١/١

الفهرس

الموضوع	الصفحة
مقدمة	
عن صبحى شفيق (سمير فريد)	٣
مخلل	
حوار مع صبحى شفيق	٧
الفصل الأول	
نقد أفلام مصرية	١٧
١- دنيا	١٩
٢- بدون كلام	٢٣
٣- ٣ قصص	٢٧
٤- رسالة من امرأة مجهولة	٣٧
٥- المعجزة	٤١
٦- علي ضفاف النيل	٤٥
٧- الناصر صلاح الدين	٤٩
٨- ثمن الحرية	٥٣
٩- الطريق	٥٩
١٠- اليوسطجى	٦٥

الموضوع	الصفحة
الفصل الثاني	
نقد أفلام أجنبية	٨١
١- الكترا	٨٣
٢- اشتريت أباً	٨٧
٣- هاملت	٩٣
٤- ٩ أيام في عام	٩٩
٥- الطيور	١٠٣
٦- صانعة المعجزات	١٠٧
٧- الحياة للحياة	١١١
الفصل الثالث	
الموجة الجديدة الفرنسية	١٢١
١- ألكسندر استروك	١٢٣
٢- جان لوك جودار	١٥٩
الفصل الرابع	
مقال مترجم	
برجمان يكتب أنا مؤلف أفلامى	١٨٩

الفصل الخامس

السينما المصرية الجديدة

- ٢٠٧ ١- ندوة سينما الشباب في مهرجان الأسكندرية ١٩٦٩
٢٢٧ ٢- مقال / بيان : سينما شابة .. لا سينما شيان

خاتمة

- ٢٣٥ عن صبحى شفيق (خيرى شلى)

رقم الإيداع ١١٧٠٧ / ٢٠٠١

I.S.B.N.

7- 323 - 305 - 977

مطابع المجلس الأعلى للكتاب



Bibliotheca Alexandrina



0381894